BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXI - NUMERO 7 LUGLIO 1960

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

// Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXI - n. 7
luglio 1960

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di cinematografia

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di cinematografia

Segretario di Redazione

ALBERTO CALDANA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

L'on. Alberto Folchi
nuovo Ministro dello Spettacolo

Il 28 luglio scorso, con l'insediamento del Gabinetto Fanfani, l'on. Alberto Folchi è divenuto nuovo Ministrò per lo Spettacolo e il Turismo, succedendo al sen. Umberto Tupini.

Nato a Roma nel 1897, Alberto Folchi è avvocato, docente di Diritto Pubblico e attualmente incaricato di Diritto Internazionale nella facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Parma. Combattente e decorato nelle due guerre mondiali, fu collaboratore di Giovanni Gronchi e di Achille Grandi nella Confederazione Bianca negli anni che precedettero l'avvento del fascismo. Nel ventennio successivo partecipò attivamente alla lotta politica antifascista.

Ripresa l'attività politica militante negli anni dell'ultimo dopoguerra, nel 1948 Alberto Folchi fu segretario romano della democrazia cristiana, partito nel seno del quale fu successivamente consigliere nazionale e presidente della commissione di studi per la politica estera. Eletto deputato per la circoscrizione di Roma e Lazio nel giugno 1953, fu chiamato a far parte della Commissione per gli Affari esteri, e su temi di politica estera pronunciò vari discorsi in Parlamento. Eletto due volte dalla Camera della CECA, nel luglio 1955 divenne sottosegretario di Stato per gli Affari esteri, conservando tale incarico durante l'avvicendarsi di quattro governi, quindi fu sottosegretario alla Presidenza del Consiglio fino alla nomina attuale.

Nelle sue attività extra-governative, l'on. Alberto Folchi ha avuto modo di occuparsi più volte dei problemi dello Spettacolo, particolarmente nella sua veste di presidente del Centro culturale cinematografico italiano, incarico che ha ricoperto dal 1958.

Grossi problemi attendono il Ministro Folchi nel suo nuovo compito. Per il settore cinema essi sono principalmente la legge per la proroga delle provvidenze sulla cinematografia; la legge per la revisione dei film e dei lavori teatrali; lo studio dei provvedimenti per la disciplina dei teatri di posa.

Per la sua esperienza di vita e di governo e per la sua attività in campo internazionale, il Ministro Folchi avrà dunque la possibilità di considerare questi problemi in una prospettiva d'ampio respiro e di avviarli a coraggiosa e rapida soluzione. E' l'augurio che in quest'occasione gli rivolge « Bianco e Nero ».

Le Giornate internazionali delle Scuole di cinema

Nell'ambito delle manifestazioni promosse dal festival di San Sebastiano hanno avuto luogo nella capitale cantabrica, dal 6 al 9 luglio scorso, le prime Giornate internazionali delle Scuole di cinematografia, cui ha dato la sua cooperazione l'Instituto de investigaciones y experiencias cinematograficas di Madrid. Scopo del convegno, stimolare la formazione di valori giovani che possano portare un rinnovamento dell'arte cinematografica, consentire contatti di positivo interesse tra rappresentanti delle varie scuole, confrontare le reciproche esperienze, darsi vicendevolmente aiuto e consiglio.

A prima vista, potrebbero sembrare queste Giornate un superfluo doppione di quei congressi del Centro di collegamento tra le scuole di cinema e televisione che tanto regolarmente e fruttuosamente celebrano ogni anno le loro assise contribuendo in misura che già oggi appare determinante all'aggiornamento dei criteri d'insegnamento e delle impostazioni organizzative. Ma gli incontri di San Sebastiano intendevano, nel proposito degli organizzatori, essere qualcosa di diverso e di complementare, e questa prima riunione essere appunto destinata alla determinazione delle caratteristiche e dei limiti da assegnare alle future edizioni. Né si può dire che tale finalità non sia stata raggiunta, o che le riunioni, fittamente susseguitesi nei quattro giorni del convegno, siano risultate di scarso interesse.

Alle Giornate hanno partecipato le scuole di quattro paesi: l'Istituto Superiore di cinematografia di Lodz, rappresentato dal suo direttore, Jerzy Toeplitz, l'IDHEC di Parigi, che aveva inviato Edouard Logerau, insegnante di regia, e la signora Claris, insegnante di montaggio, il Centro Sperimentale di cinematografia di Roma, rappresentato da Guido Cincotti, capo della Segreteria didattica e insegnante di Storia del teatro, l'Instituto de investigaciones y experiencias cinematograficas di Madrid, nella persona del suo vicedirettore, Florentino Soria. Erano anche presenti, in veste di osservatori, rappresentanti dell'Istituto di cinema del Messico e della scuola di Amsterdam.

« Il cinema dei giovani » era il tema del convegno, che gli organizzatori hanno articolato in tre distinte manifestazioni: una « table ronde », una esibizione di « short » realizzati da allievi, e la presentazione di un film di normale produzione, da ciascuna scuola indicato come esempio tipico dell'attuale orientamento della cinematografia del proprio paese. Le manifestazioni, che erano pubbliche, hanno avuto la presenza costante e partecipe di un pubblico piuttosto numeroso, in mezzo al quale abbondavano gli studenti della scuola di Madrid — trasferitisi in massa, per l'occasione, a San Sebastiano — ma non mancavano personalità del cinema (da segnalare la esemplare assiduità di Luis Berlanga) critici e studiosi, da Fernandez Cuenca a de Lasa a Gomez Mesa, e semplici appassionati o curiosi.

Le relazioni — e le susseguenti discussioni — si sono svolte in un clima di assoluta franchezza e libertà di linguaggio, con la immediata messa al bando — subito dopo gli inevitabili convenevoli di inaugurazione — di ogni ufficialità o accademismo. A ciò molto ha contribuito la coraggiosa impostazione data al rapporto spagnolo dai giovani allievi registi dell'Istituto di Madrid, che lo avevano redatto collettivamente. Dopo un rapido « excursus » sulla storia del cinema spagnolo dalle origini ad oggi, gli studenti madrileni hanno tracciato un quadro crudo e impietoso delle condizioni nelle quali versa attualmente la cinematografia iberica, additandone le cause, con qualche perifrasi e con la necessaria prudenza, nella scarsa « circolazione di idee », riscontrabile oggi nel loro paese. Perifrasi e prudenza che sono poi state risolutamente abbandonate nel corso della discussione, vivacissima e sommamente istruttiva, seguita alla relazione, che è sfociata in una sorta di « manifesto » estemporaneamente (ma non certo senza ponderazione) redatto da quel manipolo di giovani « arrabbiati », nel quale essi han preso energicamente posizione contro la censura ideologica e politica, l'ostracismo imposto all'ingresso in Spagna di opere ed autori particolarmente significativi (di cui han fatto un lungo elenco, da Buñuel a Eistenstein, da Ivens a Autant-Lara, da Visconti ad Antonioni al recente Fellini a Resnais e in genere agli esponenti della « nouvelle vague »), il controllo ricattatorio a cui il ferreo sistema delle « classificazioni » sot-

topone la produzione nazionale, il divieto di trattare argomenti di impegno sociale, l'abbondanza dei tabù ufficiali e ufficiosi, l'ingerenza degli organi burocratici o industriali nel processo di creazione dell'opera cinematografica.

Le sassate generosamente lanciate degli studenti spagnoli hanno opportunamente smosse le acque del convegno, che è proseguito su un tono di anticonformismo e di sincerità, anche se in modo un po' disordinato a causa della frantumazione del tema generale nella molteplicità degli argomenti particolari che a ciascun relatore erano stati assegnati. Così, se il rappresentante italiano, tracciando un rapido quadro delle vicende del nostro cinema negli ultimi quindici anni — dalla fioritura neorealista alla involuzione degli anni '50 alle difficoltà recenti, cui peraltro ha fatto riscontro una ripresa di cui le opere di molti giovani sono incoraggiante testimonianza — ha avuto modo di illustrare una situazione che pur senza indubbiametne presentare specifiche analogie con quella spagnola offriva tuttavia problemi atti a trovare piena rispondenza nell'uditorio, il delegato polacco, costretto dal tema assegnatogli, ha limitato il suo apporto a una illustrazione precisa e molto istruttiva dei criteri organizzativi e dei metodi didattici seguiti presso la scuola di Lodz, ma solo tangenzialmente, in sede di replica, ha accennato al recente affiorare nel cinema del suo paese di una tendenza formalistica che appare di netta opposizione alla tematica sociale ancora imposta dai gruppi di produzione della cinematografia del regime; e il rappresentante francese, dal suo canto, trattando diffusamente e con apprezzabile chiarezza della « nouvelle vague », non ha in tal modo esaurito il panorama attuale del cinema francese e soprattutto non ha reso evidenti le implicazioni e i condizionamenti psicologici esistenti tra il giovane cinema francese ed il clima che è dato oggi respirare nella Quinta Repubblica.

L'inconveniente della pluralità degli argomenti e della diversità d'impostazione dei singoli rapporti è stato comunque in parte superato in sede di discussione, la quale ha sempre mirato a riportare l'attenzione su quello ch'era il punto focale del convegno e il centro verso cui convergeva precipuamente l'interesse dei partecipanti: la posizione dei giovani nel cinema d'oggi, le condizioni nelle quali essi compiono il loro ingresso in campo professionale, l'atteggiamento con cui guardano alle situazioni precostituite, la possibilità che ad essi si offre di determinare situazioni di rottura o comunque di assolvere una funzione stimolatrice e anticonformista. Su questo terreno l'incontro è stato vivo di interessanti conoscenze, di fertili esperienze, di utili confronti.

A meglio stabilire la reciproca conoscenza e ad alimentare e punteggiare le discussioni ha molto contribuito la presentazione, da parte di ciascuna scuola, di alcuni degli «short» realizzati negli ultimi anni come saggi di diploma degli allievi registi (tra i quali particolarmente degni di attenzione a noi son parsi quelli della scuola madrilena, quasi tutti attestanti, pur nella varietà dei temi e la diversità dei risultati, un impegno spirituale e una ricerca di linguaggio da cui la corrente produzione spagnola appare del tutto lontana). Meno indicativi, per ragioni contingenti, sono invece apparsi i film di lungometraggio avallati da ciascuna scuola come esempio caratteristico del cinema giovane del proprio paese: gli spagnoli, in mancanza d'altro, hanno esumato l'anziano *Bienvenido, Mr. Marshall* di Berlanga; i francesi hanno scelto un esempio scarsamente autorevole — anzi « controproducente » — come *Ascenseur pour l'échafaud* di Malle; i polacchi l'ottimo ma non propriamente rivoluzionario *Pociag* e gli italiani, impossibilitati a far pervenire, come era nelle intenzioni, uno dei due ultimi film di Antonioni, han ripiegato su *Estate violenta* di Zurlini, opera comunque di un vero giovane e che si adattava discretamente a esemplificare il rapporto letto e discusso in precedenza.

Le Giornate si sono concluse con la compilazione di una mozione nella quale gli intervenuti, riconosciuto a questo incontro il carattere di una prima, generica presa di contatto, constatano tuttavia la fruttuosità del colloquio e dello scambio dei punti di vista in relazione alla esistenza di problemi comuni. « *Confrontare i sistemi didattici delle varie scuole, il margine maggiore e minore concesso alla libertà espressiva degli allievi, è risultato particolarmente fruttifero. Ma vi sono dei problemi particolari di ciascun istituto e di ciascun paese che toccano direttamente anche gli altri: citiamo ad esempio, fra i molti che sono stati trattati, il punto relativo alla responsabilità sociale degli uomini di cinema, toccato dal delegato della Polonia; il problema che*

l'organizzazione industriale lascia a un cinema di qualità, trattato dai delegati francese e italiano; le difficoltà che al cinema spagnolo sono opposte dalla scarsa circolazione delle idee nonché dagli ostacoli di ordine economico e sociale ».

La mozione prosegue ravvisando la necessità di differenziare le « Giornate » dalle riunioni annuali degli organismi direttivi delle scuole di cinema, e conclude proponendo che i futuri incontri seguitino ad aver luogo a San Sebastiano, nel quadro dell'annuale festival, e che ad essi venga dato sempre più il carattere di un incontro, in spirito di libertà e di colleganza, fra insegnanti ed allievi delle varie scuole, con particolare partecipazione dei secondi soprattutto alla stesura e alla discussione delle relazioni, sull'esempio offerto quest'anno dagli studenti spagnoli, e auspicando l'attuazione, nei prossimi anni, del progetto di un film, su tema di universale portata, da realizzare in comune tra studenti delle varie scuole, a testimonianza dello spirito di collaborazione e della comunanza di interessi, concreti e spirituali, esistenti fra di loro.

G. Cin.

Formato ridotto

Impegno e maturità al Concorso di Montecatini

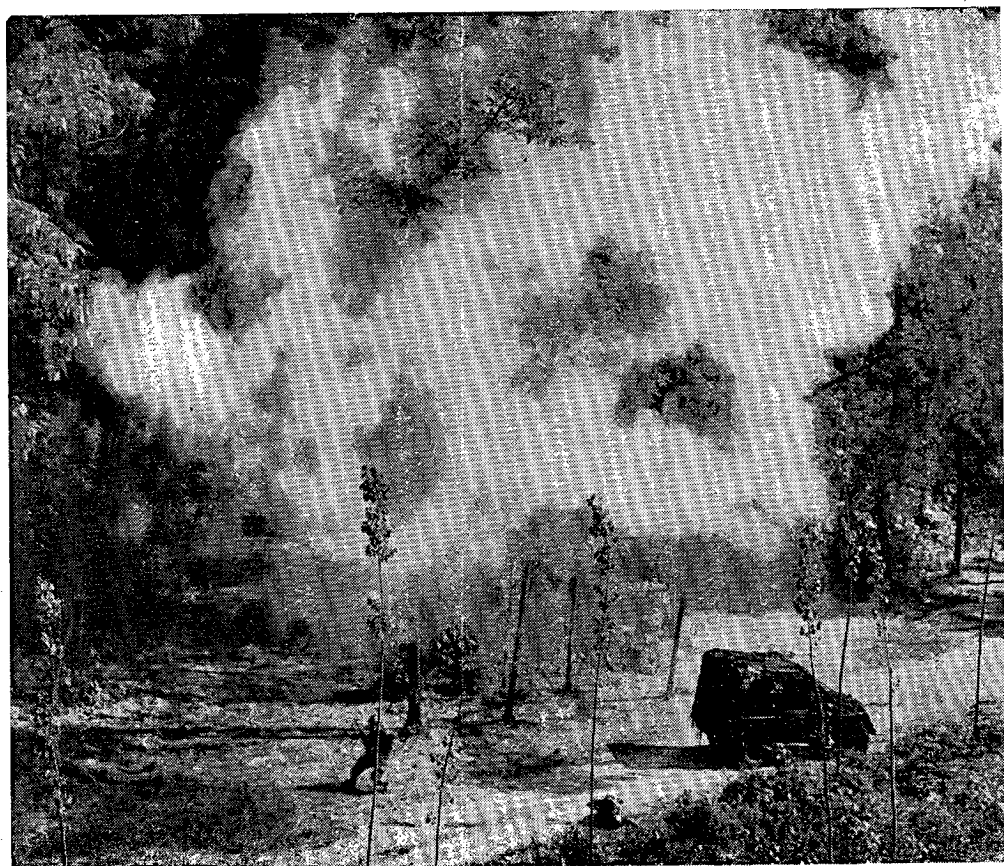
Il cinema d'amatore, in Italia, non è tenuto nella seria considerazione che gli sarebbe dovuta. Assai raramente se ne parla, e nel caso lo si fa più spesso per criticare poco obiettivamente l'organizzazione della FEDIC che per valutare senza preconcetti i risultati da essa comunque ottenuti. In realtà, è tanto radicata l'opinione che il cineamatorismo non sarebbe altro che l'oziosa occasione per fissare su un nastro di pellicola i vari momenti di una gita familiare o qualche effusione di un arretrato spirito goliardico, che pochi si preoccupano di modificarla meglio documentandosi in proposito. Sarebbe stata per molti un'utile esperienza aver assistito all'ultimo Concorso nazionale di Montecatini, dove, se non mancavano, fra i 130 film presentati, alcune oziose divagazioni che potevano confortare i detrattori del dilettantismo cinematografico, in maggior numero si contavano le opere che ora testimoniavano almeno una spiccata maturità in senso specificamente tecnico sia pure al servizio di argomenti a carattere evasivo, ora erano il risultato di un notevole impegno culturale e di un'appassionata adesione a temi di attualità, connessi con i problemi e gli interrogativi dell'uomo contemporaneo.

C'è modo e modo d'impiegare il cinema a formato ridotto da parte del dilettante più provveduto: da una parte c'è il semplice tentativo di emulare i modi e la tecnica del film professionale, con risultati valutabili quasi unicamente sul piano della forma; dall'altra c'è la volontà di affidarsi all'immediatezza del mezzo cinematografico per esprimere, senza gli infingimenti del professionismo, una concezione o un giudizio personali su una realtà più o meno documentata. In questo secondo ambito si esplica la funzione più meritoria del cinema d'amatore, quella che maggiormente andrebbe seguita ed incoraggiata.

Un film come *Pensieri sull'abisso,* realizzato da un giovane e già affermato architetto bergamasco, Tito Spini, al quale la giuria ha tributato il massimo riconoscimento, è ben difficilmente concepibile al di fuori del cinema d'amatore, tanto appaiono eccezionali la sua struttura narrativa ed il suo carattere di intima e accorata denuncia. Per specificarne l'essenza ci si può rifare ad un noto postulato di Eisenstein, il quale, pochi giorni prima della sua scomparsa, dichiarava: « Il prossimo passo da compiere nel cinema è nel dominio del pensiero umano. Bisogna esprimere con il mezzo cinematografico l'umanità più intima, perché il linguaggio del film può tradurre il corso del pensiero umano in forme concrete ». L'autore di *Pensieri sull'abisso,* infatti, è riuscito a concretizzare in immagini i termini di un ripensamento sul proprio destino di uomo e d'artista nel disordine del mondo attuale. L'avvio del discorso ha un carattere personalissimo, e la forma di una chiara e aperta confessione: Spini vi puntualizza le svolte principali e determinanti della propria esistenza, trascorrendo dai primi incerti sentori di una vocazione alla scelta della professione di architetto, dalla prima rivelazione dell'amore alla conquista di un focolare. Poi la furia della guerra interviene ad infrangere i sani ideali e le serene conquiste; allora il

discorso si allarga in una serie di drammatici interrogativi che coinvolgono l'umanità intera, e i ricordi si traducono in un violento e pregnante « excursus » dei più tragici avvenimenti mondiali degli ultimi vent'anni — dalla guerra ai massacri per odio razziale, dalla bomba atomica alle sue orribili conseguenze — che videro il trionfo della bestialità sugli insegnamenti e sugli esempi più elevati. Sedato il conflitto, si è ripreso a costruire; ma Spini avverte latente il pericolo che l'odio e la bestialità riprendano il sopravvento e, a cospetto del proprio figlio, si pone un ultimo doloroso interrogativo, che è anche un accorato appello alla parte migliore di noi stessi. Soltanto una eccezionale sensibilità umana, unita ad una solida cultura, ha permesso all'autore di tradurre il corso dei propri pensieri in immagini trasparenti e di organizzarle in sintesi immediate (poche efficacissime immagini gli sono bastate, ad esempio, per descrivere il sacrificio di un partigiano, per dare il senso del trascorrere del tempo che tende a cancellare il ricordo, e per ammonire sulla necessità di non dimenticare).

CONCORSO DI MONTECATINI - Due inquadrature da *Pensieri sull'abisso* di Tito Spini (C.C. Bergamo), trofeo FEDIC per il miglior film in senso assoluto e Premio della critica.

Degli altri film, pur meritevoli, rivelatisi in questo XI Concorso, nessuno è del livello di *Pensieri sull'abisso*. Di quattro o cinque tra essi colpisce, tuttavia, una identità di vedute con l'opera di Spini, in quanto contengono ugualmente un'aspra e decisa denuncia della bestialità o delle conseguenze così della guerra come dell'odio organizzato. Si direbbe che i loro autori siano stati mossi da una medesima urgenza al sentore del pericolo che tanti orrori abbiano a ripetersi. In *L'ultimo giuoco* di Candiolo e Moreschi (Cine Club Sanremo), premiato con la Coppa FEDIC per il miglior film a soggetto, è rievocato un episodio realmente accaduto durante l'occupazione tedesca dell'Italia. Ne sono protagonisti tre ragazzini sui dieci anni, i quali, per un giuoco che si fa sempre più serio in seguito a dolorosi episodi ai quali si trovano ad assistere, organizzano un minuscolo nucleo di resistenza, e allorché pongono in atto un ingenuo tentativo di far saltare in aria la sede di un comando tedesco vengono uccisi da una sentinella. Il raccontino è sviluppato con graduale e conseguente progressione psicologica, in relazione alle decisioni che nascono di concerto nell'animo dei tre ragazzi, e spesso riesce ad arricchirsi di puntuali descrizioni d'ambiente.

Primavera '45 di Gatti, Anelli e Bargigia (C.C. Pavia).

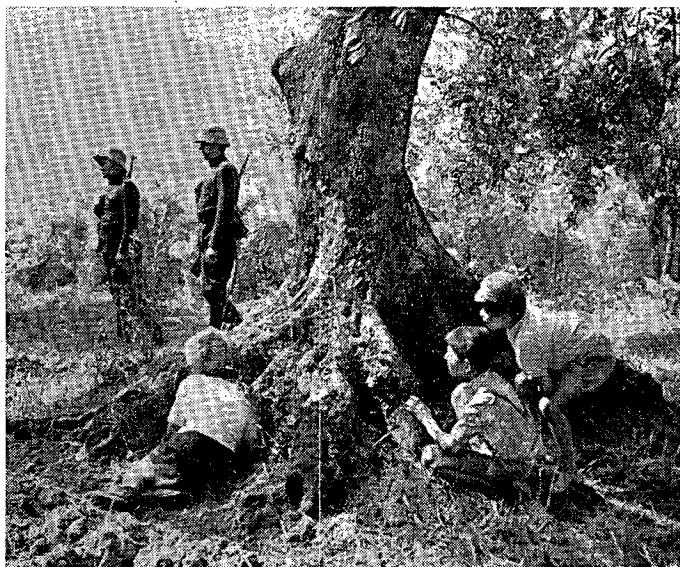
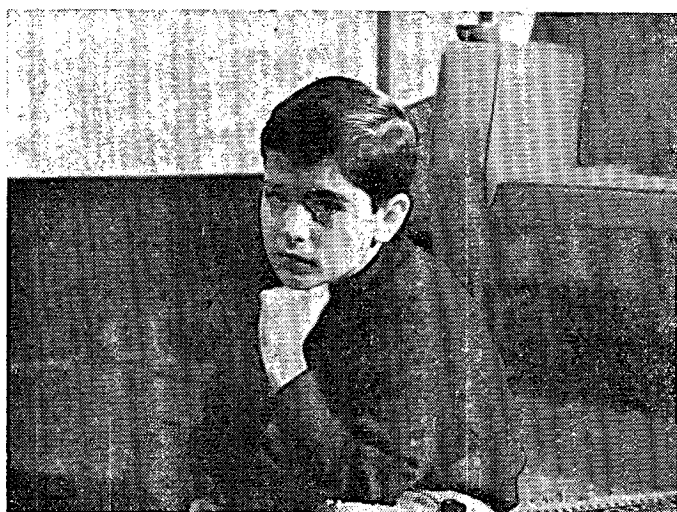
Chi condanniamo di Aldo Breschi (C.C. Siena), premio speciale.

Ugualmente elevato è il tema di *L'uomo di Ronco,* film realizzato dal milanese Nino Rizzotti con notevole rigore formale, benché con un certa freddezza. Esso riguarda il caso di un reduce dalla prigiohia in Germania, soprannominato « il pazzo di Ronco » perché al suo paese vive in solitudine e ossessionato dal ricordo di una triste esperienza: quindici anni prima fuggì da un « lager » con un compagno di prigionia, che però venne subito freddato dagli inseguitori; anch'egli, riacciuffato più tardi, fu passato per le armi assieme ad altri fuggiaschi; ma essendosi fatto scudo vigliaccamente di un suo commilitone riuscì a salvarsi.

Anche *Primavera '45,* di Anelli-Bargigia-Gatti (C.C. Pa-

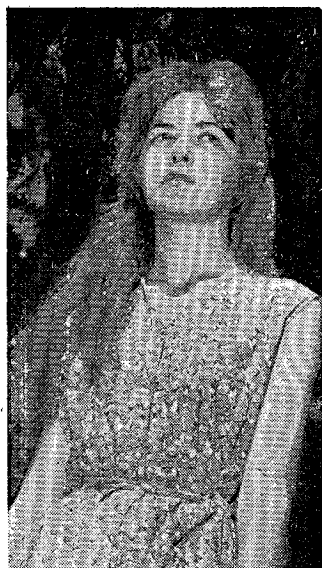
via), e *Oltre il torrente,* di Bettini-Gelli-Osti (C.C. Bologna). denunciano la penosa condizione del combattente; ma, mentre il primo si limita a fare appello ad un sentimento di fraternità piuttosto generico, il secondo si raccomanda e per l'impegno di una tecnica disinvolta e per l'interesse della tesi, rivolta ad individuare la natura patologica del coraggio e della vigliaccheria, quali si possono alternare in una stessa persona (soltanto il film di John Huston *La prova del fuoco* aveva trattato in maniera soddisfacente un tema analogo). Una vittima della guerra è anche il protagonista di *La baracca,* risoltosi, per sfiducia nel genere umano, ad appartarsi dalla società e a vivere da misantropo in una misera baracca, che gli abitanti e le autorità del paese vicino per dignità comunale vorrebbero far scomparire assieme al suo proprietario. La simpatia con cui il regista Elia Guiotto (C.C. Valdagno) ha riguardato e analizzato il personaggio lascia trasparire un focoso spirito anarchico di stuzzicante sapore.

A tutt'altre considerazioni porterebbe *Sortilegio* di Giuseppe Savoni, presentato dal C.C. Vigevano e premiato per la migliore regia, per il miglior film « di fantasia » e per l'interpretazione della giovane e sensibile Ines Marenghi. Il tema è quello del trapasso dall'adolescenza alla giovinezza di una ragazzina che, avendo casualmente assistito ad un amplesso, ne rimane turbata e irresistibilmente attratta, tanto da lasciarsi trasportare, alla prima occasione, come da qualcosa di meraviglioso, che però si dissolve improvvisamente non appena il peccato si è consumato. C'è molto Freud, molta psicanalisi, molto simbolismo nell'esposizione di tutto questo. Ma bisogna riconoscere all'autore l'abilità di essersi attenuto ad un'estrema delicatezza e misura di toni, senza sbandare nella pur minima volgarità. Lo hanno sorretto anche un prezioso rigore formale e l'impiego di una suggestiva tonalità fotografica.

Tra le altre prove di maturità vogliamo ricordare la tecnica esemplare di *Casello 11.090,* di Paolo Capoferri (C. C. Bergamo), il puro divertimento di *Pupazzi da rilegare,* della coppia Candiolo-Moreschi (C.C. Sanremo), alcune delicate annotazioni di *Il rimorso,* di Fabio Medini (C.C. Ferrara), e lo spontaneo candore di *Due soldi di gesso,* di Ruggero D'Adamo (C.C. Venezia). Una certa involuzione si è notata, invece, nel settore del documentario, fatta eccezione per un gruppo di film sull'arte, che hanno testimo-

L'ultimo giuoco di Candiolo e Moreschi (C.C. Sanremo), coppa FEDIC per il miglior film a soggetto.

Il rimorso di Fabio Medini (C.C. Ferrara), premio speciale.

niato, se non proprio rigore e pulizia formali, almeno una considerevole serietà di concezione. Inoltre, qualche lodevole risultato si è avuto da *La processione* di Bettini-Gelli-Osti (C.C. Bologna), da *Njrvana* di Federico Rampini e Tito Spini (C.C. Bergamo), da *Gente del Nord* di Antonio Lenzoni (C.C. Padova), da *Strane vacanze* di Vittorio Valesio (C.C. Torino) e da *Viaggio ideale* di Capoferri e Da Rè (C.C. Bergamo).

Rispetto alle precedenti edizioni, il Concorso di Montecatini di questo anno ha segnato un ulteriore e più sensibile progresso. La semplice improvvisazione e la bizzarria tecnica, che fino a qualche tempo fa avevano dominato e umiliato questo genere di rassegne, sono sempre più soppiantate da un impegno con la cultura e la realtà più viva del nostro tempo. Non si sarebbe potuto auspicare un risultato migliore, né più incoraggiante, da parte di alcune giovani forze operanti nella provincia italiana, i cui fermenti non dovrebbero mancare di farsi avvertire anche in un ambito più largo di quello che è concesso all'umile ingegno del cineamatore.

LEONARDO AUTERA

Ines Marenghi in *Sortilegio* di Giuseppe Savoni (C.C. Vigevano), premi per il miglior film « di fantasia », per la migliore regia e per la migliore interpretazione.

Un produttore, una cinematografia

di RUNE WALDEKRANZ

Affermare che negli anni di questo dopoguerra la cinematografia svedese, insieme con quella italiana, ha costituito la maggiore « rivelazione » del cinema mondiale oggi non è più certo una novità; ma questa « rivelazione » non va più indietro di dieci anni. Fino a prima della guerra ben poco si sapeva dei risultati conseguiti in Svezia dall'arte del film, e gli unici due nomi che emergevano dal buio dell'ignoranza erano quelli di Victor Sjöström e di Mauritz Stiller, grazie soprattutto ad alcuni (pochi) titoli di loro film giustamente famosi, ma che in Italia, per esempio, erano conosciuti soltanto perché figuravano nei cataloghi delle Cineteche. Né la conoscenza migliorò nel dopoguerra, almeno fin verso il '50; nel frattempo ai due nomi più famosi ben pochi altri se n'erano aggiunti; sì e no quelli di Gustav Molander e Alf Sjöberg, che contavano già parecchi film al loro attivo. Il successo del cinema svedese presso il pubblico internazionale marciò, dopo il 1950, al passo con i premi che quei film cominciarono ad ottenere, sistematicamente, in tutti i festival cinematografici del mondo. Un successo pieno, incontrastato, che veniva a smentire quanto prima era stato detto sulla anticommercialità delle opere dei registi scandinavi, sulla difficoltà di comprensione presso il grande pubblico, sullo scarso richiamo degli interpreti. Un successo, infine, non senza inconvenienti, come quello derivato — in taluni Paesi — dalla caotica distribuzione dei film svedesi (particolarmente quelli di Ingmar Bergman) che ovviamente impedisce una conoscenza ordinata e graduale degli sviluppi e della tematica non soltanto di singole personalità, ma di un'intera cinematografia.

Naturalmente, il « fenomeno », che di necessità rimane circo-

scritto entro i limiti stessi derivanti da una produzione di per sé ridotta, il più delle volte non consente — al difuori dei confini nazionali, per ovvie ragioni — una conoscenza della cinematografia svedese nei suoi aspetti d'insieme, nelle sue varie tendenze e derivazioni. E' lo stesso mercato che favorisce invece la conoscenza di singole personalità, particolarmente registi e, attraverso le loro preferenze, alcuni interpreti. Pressoché sconosciute rimangono così altre personalità, sulle quali pure si fonda, in maniera determinante, la cinematografia in Svezia, e che in questo quadro hanno lo stesso rilievo che nel cinema statunitense hanno avuto i quasi leggendari fondatori delle grandi Case di produzione.

Charles Magnusson (*) è una di queste figure altrettanto importanti nella storia del cinema svedese quanto ignorate dal grande pubblico e spesso anche da molti cultori di cose cinematografiche. Eppure, se con la parola « pioniere » s'intende qualcuno senza del quale il cinema non sarebbe mai diventato quello che è, nessuno è più pioniere di Charles Magnusson. La Svensk Filmindustri è nata da lui, questo pioniere che ha conosciuto il cinema in tutti i suoi aspetti, da quelli industriali a quelli creativi, un uomo che, partito dalla fotografia, ha compiuto ogni esperienza in campo cinematografico — autore di cortometraggi d'attualità e sulla natura, impiegato in una compagnia cinematografica, proprietario di una sala e quindi di un'intera catena, e ancora sceneggiatore, regista, saggista, animatore di iniziative varie di categoria, inventore, infine grande produttore. E tutto questo nei primi decenni del secolo, quando altrove — anche nei paesi cinematograficamente più progrediti — il cinema cercava ancora una strada. Si è detto di Victor Sjöström e Mauritz Stiller. Orbene, Sjöström e Stiller sono entrambi delle scoperte di Charles Magnusson.

Figlio di un maestro di disegno, Magnusson crebbe nelle ristrettezze, ma fu mandato ad una buona scuola. Già durante gli studi secondari si dedicò con intenso interesse alla sua passione, la fotografia. Fin da allora emerse come uno dei migliori fotografi dilettanti della Svezia, e vinse numerosi premi in concorsi fotografici, sia in patria che all'estero. Nel 1894 dovette lasciare gli studi per cooperare al mantenimento della famiglia, e iniziò l'apprendistato presso diverse ditte di Göteborg. Fu in quel periodo che acquistò

(*) Nato a Göteborg il 26 gennaio 1878; deceduto a Stoccolma il 18 gennaio 1948.

una macchina da presa e cominciò ad effettuare, per suo conto, brevi cortometraggi di attualità e sulla natura, che vendette ai cinema locali. Il suo esordio vero e proprio si può con una certa esattezza situare all'inizio della primavera del 1905. Trovò infatti in quel periodo un impiego in una società cinematografica di Göteborg, che aveva una filiale ad Oslo (allora ancora Kristiania), la Norsk Kinematograf-Aktiesellskap. Nello stesso periodo divenne socio di una sala di proiezioni, Göteborgs Kinematograf, che egli stesso si incaricò di fornire continuamente di cortometraggi di attualità. Il suo talento di reporter si affermò il 25 novembre 1905, con la ripresa della cerimonia dell'ingresso in Kristiania del Re Haakon di Norvegia, poco dopo la separazione dalla Svezia. In tale occasione egli si trovò a competere con i migliori reporters cinematografici di tutto il mondo, là riuniti. Michelsen, il Primo ministro norvegese, aveva infatti disposto che solo un fotografo potesse trovarsi a bordo della nave da guerra norvegese che doveva uscire ad incontrare il Re nel fiordo. I fotografi, d'accordo, decisero allora che sarebbe andato quello di loro che avesse brillantemente superato una difficile prova: riprendere una scena in una strada nella pallida luce di quelle sere di novembre. Magnusson superò brillantemente la prova, e il suo servizio divenne noto e richiesto in tutto il mondo.

All'incirca in quel periodo lasciò la compagnia cinematografica presso cui era impiegato, e cercò altrove un lavoro consimile. Vendette anche le sue azioni del Göteborgs Kinematograf, per poter far fronte alla costruzione di un nuovo cinema, il Kronan, che fu inaugurato nel dicembre 1906. Particolarmente degno di nota fu il suo servizio sull'affondamento della nave passeggeri Göta Elf, avvenuto nel porto di Göteborg nell'aprile 1908, con una perdita di ventisei vite: si vendettero di quel servizio settanta copie in tutta Europa. Fu in quell'epoca che mise su un proprio laboratorio cinematografico, e fu così in condizioni di poter fornire con ritmo costante i suoi servizi di attualità; poté così anche organizzare su vasta scala il noleggio di queste sue produzioni. Durante questi primi anni, Magnusson fu praticamente l'unico produttore cinematografico in Svezia; ma la concorrenza non avrebbe tardato. Nella piccola e dignitosa città di provincia di Kristianstad, nella regione più meridionale della Svezia, lo Skane, nasceva appunto un altro centro cinematografico. Era opera di due uomini ricchi di spirito di iniziativa, Gustaf Björkman, un giovane contabile, e N. H. Nylander, proprie-

tario di un'officina per biciclette, che insieme aprirono il primo cinema di Kristianstad. Nasceva così, il 5 settembre 1905, la società commerciale Kristianstad's Biografteater, cioè erano gettate le basi di quella che sarebbe diventata a suo tempo la maggiore società produttrice della Scandinavia. In breve, la società fu in grado di aprire e di gestire cinema anche fuori dello Skane, a Karlskrona, Karlshamn e Kalmar. Si può dire che Nylander fu il primo in Svezia a proiettare i film con un procedimento meccanico. Il suo cinema Göta, a Kalmar, funzionava in collegamento con un impianto di elettricità di proprietà dello stesso Nylander, già un paio d'anni prima che la città venisse elettrificata. Negli anni immediatamente successivi, la rete di sale cinematografiche andò rapidamente intensificandosi. Fu assunto in quel periodo Robert Ohlson, un operatore che aveva in precedenza lavorato in Inghilterra per il produttore Charles Urban. Disgraziatamente per la società, l'imprevidente Björkman risultò improvvisamente tanto indebitato da dover lasciare la Svezia in modo alquanto precipitoso; stabilitosi negli Stati Uniti fece un'ottima carriera come medico, sposò la figlia di un milionario e aprì un ospedale alle Hawai. Nylander fu tratto fuori dal suo preoccupante « impasse » da Carl John Arhén, un farmacista che come banchiere e consigliere comunale aveva consolidato un'ottima posizione a Kristianstad. Grazie alle relazioni di Arhén poté essere costituita una nuova società, indubbiamente più forte della precedente da un punto di vista di credito. Il 16 febbraio 1907 nasceva la Aktiebolaget Svenska Biografteatern (t.l.: Società cinematografica svedese).

I primi tentativi svedesi nel campo del cortometraggio dopo quelli di Ernest Florman nel 1897, videro la luce nel 1904. Erano brevi film sonori prodotti da Numa Peterson e realizzati da Otto Bökman; secondo il primitivo stile del tempo, essi tentavano di sincronizzare le inquadrature cinematografiche con canzoni registrate su dischi. Bökman si servì, per questi film, dei cantanti più popolari del tempo, e tra le altre cose riprese un brano della nota operetta « Värmlänningarne » (t.l.: Quelli di Värmland). Il tempo era maturo per la produzione del primo film a soggetto: l'ultimo sforzo fu compiuto da un dilettante, Knut Lambert, nel 1907. Lambert, famoso attore del Teatro Reale Drammatico di Stoccolma, produsse due brevi farse sull'isola di Marstrand, una località balneare di moda situata sulla costa occidentale della Svezia. Sua moglie, Helfrid Lambert, popolare attrice del « music-hall » fu l'elemento di richiamo

in questa prima avventura del film a soggetto svedese. Fu in questo stesso periodo che la Svenska Biografteatern entrò in contatto con Oskar Messter di Berlino, che aveva appena perfezionato il suo sistema per il sonoro, il Biophon. Fu così che la Svenska Biografteatern iniziò la produzione su larga scala di cortometraggi sonori, che risultarono di gran lunga migliori di quelli di Numa Peterson. Ma il pubblico cinematografico chiedeva ora film a soggetto. La società danese Nordisk Films Kompagni aveva segnato un successo superiore ad ogni previsione con il suo primo « film a sensazione », il tanto decantato *Lövejagten paa Elleore* (t.l.: Caccia del leone ad Elleore), nell'autunno del 1907. Ora ad ogni momento poteva nascere una società che si specializzasse nella produzione di film a soggetto per la Svezia: si trattava dunque di arrivare per primi.

Nel 1908 la Svenska Biografteatern, che gestiva ormai 19 cinema, costruì a Kristianstad un palazzo, che conteneva un cinema di lusso, il Cosmorama, ed anche uno studio cinematografico nelle soffitte, oltre agli uffici della società e al laboratorio. L'anno seguente, 1909, Magnusson si vide offrire il posto di direttore di produzione del primo studio cinematografico svedese. Il suo biografo, Bengt Idestam-Almquist, sostiene che gli scopi e gli ideali di Magnusson furono evidenti fin dall'inizio. Mentre gli altri cineasti — salvo poche eccezioni — si preoccupavano solo dei loro guadagni, Magnusson si tracciò un programma ben netto: far soldi, sì, ma solo fino al punto in cui questo non costituisse danno per il pubblico cinematografico. Esso avrebbe avuto buoni film, i quali dovevano, per quanto possibile, essere un'espressione nazionale. « E' di particolare importanza che i prodotti dell'industria cinematografica rimangano esclusivamente svedesi e siano preservati da ogni influenza straniera », aveva dichiarato una volta Magnusson. Fu per questa ragione che già nel 1909 egli produceva in Svezia film sonori, allo scopo di controbilanciare i molti sonori che venivano dall'estero. La gente doveva ascoltare lo svedese, parlato da attori svedesi, in cinema svedesi. Il nostro produttore non aveva mai avuto alcun contatto, o alcun interesse, con il mondo del « music-hall » e del teatro: era un innamorato della natura che si era formato con la macchina da presa. Ora egli tentò di dare ai suoi film sonori uno sfondo più naturale, e ogniqualvolta il tempo lo permetteva, i suoi attori dovevano recitare in esterni non truccati; questo sistema costituiva una novità assoluta su quelli in uso presso i produttori stranieri, soliti a riprendere i loro

film musicali sullo sfondo di quinte malridotte e di scenari scarsamente illuminati.

Il primo film a soggetto di Magnusson fu la versione cinematografica di quello che poteva considerarsi di gran lunga il lavoro teatrale in musica più popolare della Svezia, *Värmlänningarne* (t.l.: Quelli di Värmland). La sceneggiatura, per quanto si possa chiamarla così, della prima produzione della Svenska Biografteatern, fu opera dello stesso Magnusson. Verso il 1909 attori quotati cominciarono gradatamente a capitolare davanti a quella che fin lì si era considerata una spregevole buffoneria, il cinema. Dal canto suo, Magnusson cercò di vincere la vecchia avversione per il teatro e per la gente di teatro, anche se quel mondo era per lui qualcosa di strano e perfino di spaventoso. Per questo egli aveva inizialmente preferito servirsi di dilettanti. Ma di un professionista si accorse subito di non poter fare a meno: del regista. Per i suoi primi film a soggetto assunse dunque Carl Engdahl, attore di secondo piano e completamente digiuno in materia di produzione teatrale; in lui Magnusson vide chiaramente fin dall'inizio un mezzo per il raggiungimento dei suoi scopi. La sua lunga esperienza di documentarista gli suggeriva che più « veri » fossero stati i personaggi ripresi cinematograficamente, più profonda sarebbe stata l'impressione prodotta sul pubblico dall'opera nel suo insieme. A giudicare dallo stile di recitazione generalmente adottato in teatro, gli attori non professionisti sembravano offrire maggiori garanzie dal punto di vista del realismo. Era per questo, in fondo, che Magnusson preferiva dei dilettanti. In *Värmlänningarne* la protagonista, Ellen Ströbäck, era commessa di un fioraio, e il protagonista, Georg Dalunde, era un tipografo appassionato di filodrammatiche. Idestam-Almquist nella sua biografia pone in rilievo il fatto che Magnusson cercava soprattutto, per queste prime produzioni, i visi adatti. Quando li aveva trovati, decideva in loro favore, anche se poteva accadere che si trattasse di attori professionisti con un manierismo tutto teatrale.

Egli sentì fin dall'inizio che l'azione è una parte essenziale all'espressione del mezzo cinematografico; era inoltre ben conscio dell'importanza del montaggio e della continuità cinematografica. Fin dagli inizi il produttore si rese inoltre conto che la sceneggiatura costituiva il nucleo dell'opera cinematografica. Nel 1914 scrisse un saggio in cui precisava quelli che egli riteneva i requisiti di una buona sceneggiatura, e che divenne la guida cui si ispirarono i suoi registi,

Sjöström e Stiller. Magnusson portava un amore particolare alla riduzione cinematografica di opere letterarie che fossero ad un tempo ricche di contenuto vitale e di forza psicologica. Il suo ideale divenne in seguito l'opera di Selma Lagerlöf. « Questa scrittrice paga il suo contributo all'economia senza risparmiare nulla sui principi artistici » dichiarò in un'intervista negli ultimi anni della sua vita. Egli aveva presto scoperto qualcosa di specifico dell'arte cinematografica, la capacità di rendere, con l'aiuto della camera, la forza persuasiva della realtà, quel fascino che emana dal paesaggio, dagli alberi, animali, gente, case e oggetti. Gli scenari nei teatri di posa erano per lui qualcosa di addirittura ripugnante; gli piaceva che l'azione si svolgesse « fuori », che gli attori recitassero nei boschi, sulla sponda di laghi e con lo sfondo di case e castelli veri. Ma esigeva anche che questi esterni fossero vivi come i personaggi che in essi si muovevano: mai lo sfondo fu per lui questione di secondaria importanza. Fu così, ispirandosi al suo buon gusto ed all'esperienza personale, che egli pose le basi di uno stile, in cui natura e realtà costituivano parte essenziale dello svolgimento dell'azione — e gli attori dovevano essere naturali quanto la natura stessa e meno teatrali possibile —, uno stile che doveva diventare il segno distintivo della cinematografia svedese e lasciare un'impronta profonda nella storia del cinema di molti paesi.

La brevità dei film intorno al 1909 — meno di 300 metri — faceva sì che l'azione narrativa venisse ridotta nei termini più schematici ed aneddotici possibili. Era questa stessa brevità che condizionava lo stile di recitazione; il produttore faceva completo assegnamento sulla caratteristica di « movimento » del film, intesa in senso esclusivamente letterale, tecnico. Purché la pellicola procedesse velocemente, l'ingenuo pubblico rimaneva attonito e senza parole. Al regista spettava il compito di riferire, senza sfumature o dettagli, in puro stile telegrafico. E' difficile precisare ora quando questo stile venisse abbandonato. In *L'assassinat du duc de Guise* di Le Bargy, prodotto nel 1908 dalla Film d'Art, già si riscontra il passaggio ad una più accurata rappresentazione umana. In *Il conte Ugolino* di Giuseppe De Liguoro era particolarmente evidente la ricerca di un risultato psicologico completo. Magnusson aveva scarsa attitudine all'imitazione, pure seppe trovare in questi film qualcosa che meritava di venir utilizzato: il movimento ininterrotto da immagine a immagine e una caratterizzazione più dettagliata del personaggio, ele-

menti che si avvicinavano alia realtà. Innamorato della natura come egli era, difficilmente avrebbe potuto trovare, per cominciare, un soggetto migliore del romantico e molto amato dramma nazionale di C. F. Dahlgren, *Värmlänningarne* che, anche nella versione teatrale, si svolge esclusivamente all'esterno: in un cortile, una radura in una foresta, sulle sponde di un lago e fuori di una chiesa. Wärmland è la patria di Selma Lagerlöf e del romanticismo nazionale svedese. Il film fu perciò come uno scorcio anticipatore di quello stile che sette anni più tardi doveva condurre la cinematografia svedese ad emergere trionfalmente.

Värmlänningarne era lungo 425 m., e venne esportato in Germania e in Russia. Abbiamo visto che Magnusson si era proposto lo scopo di alzare il livello dell'industria cinematografica, che lasciava peraltro molto a desiderare. All'incirca nel 1905 un'ondata di risentimento si rovesciò contro il cinema, e nello stesso anno venne creata una specie di censura sugli spettacoli cinematografici. Il compito fu assegnato nelle diverse comunità e distretti ai locali pubblici ministeri e commissari di polizia, che ricevettero poteri discrezionali nell'esercizio di questa loro funzione. Questi censori non assistevano a visioni in anteprima appositamente organizzate, ma a una delle prime rappresentazioni per il pubblico, e solo allora decidevano sul veto da apporre a quanto sembrava loro sconveniente, con la logica conseguenza che spesso un film era proibito in una città e ammesso in un'altra. Nonostante queste misure gli attacchi contro gli spettacoli cinematografici continuarono, provenienti soprattutto dagli insegnanti elementari. I film erano sullo stesso piano delle edizioni a buon mercato della letteratura alia Nick Carter che, secondo l'esempio americano, aveva inondato il mercato svedese. Ora la tempesta dell'opinione pubblica aveva messo fuori combattimento tale letteratura; adesso, la stessa potente opinione pubblica attentava alla vita del cinema.

In questa occasione Magnusson diede prova di un notevole spirito di iniziativa. Nella primavera del 1910 egli convocò le personalità più eminenti dell'industria cinematografica, indicendo il primo congresso del film e dei cineasti, che si svolse a Malmö. Qui si impadronì dell'iniziativa, che era stata fino a quel momento prerogativa degli zelanti maestri elementari: il congresso redasse la proposta di una censura cinematografica unitaria, auspicando che essa cessasse di esser sottoposta agli umori dei commissari di polizia. La proposta

fu sottoposta al Ministro dell'Interno il quale nominò una commissione di tre membri: uno dei membri doveva essere un cineasta, e fu il nostro produttore. Risultato dei lavori della commissione fu la proposta di un ordinamento cinematografico, con la costituzione dello Statens Biografbyra, l'organo ufficiale di censura cinematografica del governo svedese, che entrò in funzione il 1° dicembre 1911. Il sistema fu preso a modello da altri paesi; esso prevedeva una suddivisione dei film, ad opera dello Statens Biografbyra, in tre categorie: « scheda rossa » per i film adatti ai minori di quindici anni, « scheda gialla » per i film riservati agli adulti, « scheda bianca » per i film proibiti a tutti. Generalmente, la produzione cinematografica svedese era — ed è tuttora — diretta agli adulti.

Con l'allargarsi della produzione della Svenska Biografteatern, Magnusson si rese conto della necessità di un regista realmente capace. Nel 1910, per il suo grande film in costume, *Regina von Emmeritz,* assunse Gustaf (Muck) Linden del Teatro Reale Drammatico di Stoccolma. Con Linden come regista doveva esser relativamente facile attirare attori famosi a Kristianstad, ed anche abituarli ad una recitazione meno teatrale. Linden stesso aveva fama di aver elaborato uno stile di recitazione realistico e misurato. Con *Regina von Emmeritz* Magnusson sfruttava ancora una volta un tema classico che aveva sicura presa sulla fantasia popolare. Si trattava della riduzione per il teatro di una delle parti più popolari del romanzo di Zackarias Topelius, « Fältskärns berättelser » (t.l.: Racconti del chirurgo barbiere), che, dopo la Bibbia e il Libro di preghiere, era l'opera più letta in Svezia — insomma, un po' come un romanzo di Alexander Dumas —. Il lavoro teatrale « Regina von Emmeritz » contiene un episodio della campagna militare di Gustavo Adolfo II nella Germania meridionale durante la Guerra dei Trent'anni. Magnusson manipolò un libero adattamento del dramma e del romanzo. Ancora una volta la maggior parte dell'azione si svolgeva in esterni, e di conseguenza *Regina* non fu più tanto film d'arte quanto veloce parata, con scene che si svolgevano alternativamente su campi di battaglia e negli appartamenti di corte, tra assedianti e assediati. Non solo la fotografia risultò nettamente buona; anche l'interpretazione fu vivace e insomma artistica. *Regina von Emmeritz,* che era lungo 800 metri, fu un grande successo.

Intanto si era reso necessario anche un nuovo operatore, che fosse, se possibile, anche migliore del precedente. La scelta di Ma-

gnusson cadde su Julius Jaenzon, di Göteborg, autore della fotografia dei primi film a soggetto prodotti in Norvegia, e persona che soddisfaceva completamente ai gusti del produttore. Assumendolo, questi aveva risolto, per quanto riguardava la ripresa, i problemi della società per alcuni decenni avvenire. Durante i lunghi anni che seguirono, Jaenzon fu per Magnusson, oltre che primo operatore, collaboratore entusiasta in ogni esperimento: uno di quelli che lo aiutarono a portare la cinematografia svedese a un livello internazionale e ad una fama mondiale.

Stava in quel tempo ottenendo uno strabiliante successo il grande film danese di Urban Gad, *Afgrunden* (t.l.: L'abisso), precursore di un nuovo stile, che aveva potuto venir definito malgrado la fotografia, di scarso livello per ammissione stessa dei suoi autori. Ma evidentemente una fotografia grigia e poco chiara aveva pochissimo peso nel giudizio del pubblico, che metteva sull'altro piatto della bilancia la nobile mutevolezza del film ed il suo realismo sensuale. Nell'età del Film d'Art, ritmo e naturalezza erano novità rivoluzionarie. *Afgrunden* conteneva anche un altro elemento di novità: l'interpretazione di Asta Nielsen che segnò l'ingresso del divismo nel cinema. La forte personalità di quest'attrice, ed il suo magnetismo animale, diedero un gran contributo al successo del film. Si rendeva così di vitale importanza per il cinema svedese il trovare un contraltare ad Asta Nielsen, capace di far fronte alla pesante concorrenza del film danese. Contemporaneamente al sorgere del divismo, faceva la sua comparsa, su un fronte piuttosto esteso, il lungometraggio. Magnusson vide chiaramente che la Svenska Biografteatern stava per andare incontro ad una crisi, e che si imponeva una scelta decisiva. Kristianstad non era più la città adatta per la produzione cinematografica: era troppo lontana dai teatri della capitale, e d'altra parte si era ben visto che gli attori professionisti erano indispensabili per una produzione su larga scala, e continuata, comprensiva anche di lungometraggi. Inoltre si rendeva indispensabile prevenire la produzione dei concorrenti che cominciavano a far la loro comparsa a Stoccolma.

Nell'estate del 1911 Magnusson compì una mossa decisiva: comprò un appezzamento di terreno a Lidingö, appena fuori Stoccolma, e cominciò a costruire quello che era allora un teatro di posa moderno. Intanto, mentre la costruzione procedeva a Lidingö, ben poco si poteva produrre a Kristianstad: era necessario trovare del materiale da mettere in lavorazione indipendentemente dal teatro di posa,

magari in esterni, e che avrebbe poi potuto venir completato a Lidingö, non appena quel complesso fosse stato ultimato. Il nostro produttore concepì allora l'idea di una serie di film sugli svedesi emigrati negli Stati Uniti, che avrebbero dovuto esser girati in esterni autentici. Nasceva così un genere assolutamente nuovo nella produzione cinematografica svedese: il film di viaggi. Durante il soggiorno in America, oltre a realizzare quest'opera a finalità serie e letterarie, la società si trovò a riprendere alcune scene per una farsa e per un classico melodramma di puro stile danese. Con Julius Jaenzon come primo operatore e, in sostanza, regista, Magnusson spedì la troupe della società in un lungo giro attraverso Europa e Stati Uniti. Lo interessò molto, in seguito, uno dei lavori di cui durante il viaggio erano state buttate le basi, il più importante di essi, il burlesco *Kolingens galoscher* (t.l.: Le soprascarpe dello scaricatore di porto). In questa produzione, che si ispirava con tutta evidenza a Hans Christian Andersen, Magnusson faceva uso di alcuni effetti speciali nello stile di Méliès e delle farse francesi, per cui, d'altro canto, non nutriva eccessiva simpatia. Con un paio di soprascarpe acquistate in un'asta, che risultavano dotate di facoltà magiche, il vagabondo Kolingen, in compagnia dell'inseparabile Dompan, effettuava un giro per tutta l'Europa, con ripetute tappe a Copenaghen, Berlino, Parigi, Montecarlo e Ostenda, e arrivava poi con un salto gigantesco a New York e al Niagara. Fu di quel periodo il primo tentativo effettuato da Magnusson per convincere il giovane attore Mauritz Stiller a dirigere i suoi film di viaggi: Stiller era però stato irremovibile, motivando il rifiuto con la sua attività di direttore in un piccolo teatro di avanguardia, l'Intima Teatern, che era stato proprio il teatro di Strindberg. Nell'autunno del 1911 i teatri di posa di Lidingö furono terminati: cominciava con essi un nuovo e più importante capitolo nella storia del cinema svedese. Buona parte del materiale raccolto durante il viaggio negli S.U. e dotato di un valore di informazione fu passato sul « giornale ». Questo diede origine in Svezia ad un servizio continuato di cineattualità che poteva benissimo competere con quelli di Pathé e di Gaumont. Questo film-giornale esiste ancora.

La prima produzione della Svenska Biografteatern girata interamente a Lidingö fu però un film a soggetto, *Dödshoppet fran cirkuskupolen* (t.l.: Salto mortale nel tendone del circo), diretto da Georg af Klercker, in seguito direttore dei teatri di posa. Fu in un certo senso la risposta all'enorme successo, superiore perfino a quello

di *Afgrunden,* ottenuto anche in Svezia dal danese *De Fire Djaevle* (t.l.: I quattro diavoli) che si ispirava ad un racconto di Herman Bang. La successiva mossa di Magnusson fu delle più brillanti, e avrebbe in breve tempo conquistato alle sue produzioni una fama mondiale. Durante il primo anno degli stabilimenti di Lidingö, cioè di Stoccolma, egli assunse due attori, Mauritz Stiller e Victor Sjöström, cui poco dopo affidava anche la regìa delle sue produzioni. Stiller esordì come regista nel 1912, con *Mor och dotter* (t.l.: Madre e figlia). A Sjöström toccò la sfortuna di vedere la sua prima opera, *Trädgadsmästaren* (t.l.: Il giardiniere), proibito dalla censura, anche se all'estero la stessa opera venne proiettata ottenendo un buon successo. Per dare al giovane regista un'idea esatta di ciò che la produzione di un film comportava, e di ciò che ci si aspettava dal regista, Magnusson lo portò con sé a visitare gli stabilimenti di Pathé a Parigi. Quello doveva essere il primo incontro di Sjöström con il cinema professionalmente considerato. Il produttore approfittava intanto del soggiorno parigino per accordarsi con Pathé su un film francese da girare a Stoccolma: e fu poi la prima co-produzione svedese. Egli intendeva così dare ai suoi registi la possibilità di vedere al lavoro, da vicino, un regista francese.

Così, nell'autunno del '12, Paul Garbagny venne a Stoccolma, a dirigere nei teatri di posa di Lidingö *I livets var eller Första älskarinnan* (t.l.: Nella primavera della vita, o Il suo primo amore), tratto da un romanzo dello svedese August Blanche. Va qui precisato che mai Magnusson aveva progettato che i suoi giovani registi copiassero servilmente i francesi: ciò che gli interessava che essi acquistassero era solo la loro padronanza tecnica del mezzo. Per chiarire ancor meglio ai suoi giovani collaboratori come secondo lui doveva essere un film, Magnusson scrisse una sceneggiatura per Sjöström e un'altra per Stiller: entrambi i manoscritti esistono tuttora e costituiscono la più brillante dimostrazione della avanzata tecnica cinematografica dell'autore. Ciò che di più notevole fu prodotto nel 1912 fu opera di Stiller, *De svarta maskerna* (t.l.: Le maschere nere): era in sostanza quello che oggi definiremmo un « film del brivido ». Magnusson, del resto, lasciava volentieri il giovane regista esercitarsi in questo genere cinematografico, e infine Stiller si era servito completamente per questo film del modello di sceneggiatura che il produttore aveva scritto per lui. Con esso veniva narrata la vicenda di due bande rivali, storia banale forse ma resa insolita dal linguaggio con cui veniva tra-

dotta cinematograficamente. L'ambiente mutava continuamente; Magnusson fornì una infinita varietà di nuove inquadrature, dissolse le scene in campi lunghi, in piani medi e in dettagli. Le riprese non vennero effettuate con camera fissa, secondo la prassi costante dell'epoca; Magnusson e Jaenzon riprendevano dal basso in alto e dall'alto in basso. Durante la famosa sequenza della passeggiata sulla corda attraverso la strada, gli attori furono ripresi contro un cielo chiaro, dando così allo spettatore l'impressione che essi si librassero veramente in aria. Infine, quello che in origine era stato un saggio di sceneggiatura può ben considerarsi, come ha fatto validamente osservare il biografo Idestam-Almquist, il primo esempio di film svedese elaborato accuratamente, con un'azione suddivisa in inquadrature numerate progressivamente.

Ma fu solo il capolavoro giovanile di Sjöström, *Ingeborg Holm,* del 1913, a portare finalmente alla luce qualcosa della sincerità, dell'umanità, della purezza e dell'aderenza alla verità che Charles Magnusson avrebbe desiderato per tutti i suoi film, anche se, fino a quel momento, si era astenuto da qualsiasi tentativo in quel senso, probabilmente in considerazione dell'immaturità dei suoi registi. Ma *Ingeborg Holm* aveva dato al regista l'occasione di lavorare su una materia che gli era congeniale. Il film registrò un trionfo internazionale, ma fu soprattutto di grande importanza per la produzione cinematografica svedese: non solo raggiunse un successo commerciale senza confronti ma diede al cinema svedese diritto di cittadinanza nella cinematografia mondiale. Fu inoltre la prova del fuoco attraverso la quale Sjöström dimostrava che il cinema può essere un fatto d'arte. Il periodo dal '12 al '16 fu per Sjöström e Stiller di intensa preparazione. Predominavano allora negli studios di Lidingö — scherzosamente soprannominati « piccola Copenaghen » — lo stile danese e gli attori danesi, per esempio la « vamp » Lili Bech, che interpretò molti film di quegli anni. Magnusson però lanciava anche attori nuovi, di cui in seguito i danesi si impadronirono, come nel caso del norvegese Gunnar Tolnaes. Finalmente il produttore offrì ai danesi la possibilità di una concorrenza più diretta aprendo a Copenaghen una filiale della Svenska Biografteatern. Poco dopo, un accordo veniva stipulato tra lui e Ole Olsen della Nordisk Films Kompagni: la Svenska Biografteatern acquistava i diritti esclusivi per la Svezia sui film di Ole Olsen, Olsen d'altra parte acquistava i diritti esclusivi sulle produzioni della Svenska per alcuni mercati ester-

ni alla Scandinavia, soprattutto per la Germania dove egli possedeva un potente circuito cinematografico.

La prima guerra mondiale portò l'industria cinematografica svedese ad una floridezza inaspettata e su una scala superiore ad ogni possibile previsione. La guerra si dimostrava economicamente benefica ai paesi neutrali. La concorrenza degli altri paesi produttori nel campo cinematografico, come Francia, Italia, Inghilterra e Germania, era pressoché irrilevante. L'espansione della Svenska Biografteatern si manifestò con la costruzione di un grande cinema a Stoccolma, il Röda Kvarn, che fu inaugurato il 29 dicembre 1915 e che ancora rimane il più bel cinema del paese. Il Röda Kvarn fu destinato alle prime visioni delle migliori produzioni della Svenska e del cinema statunitense. Questo, fino ad allora praticamente inesistente per il pubblico svedese, fu lanciato sul mercato interno dalla Svenska. Magnusson acquistò i diritti esclusivi sulle produzioni Triangle e ne alternò la programmazione a quella dei film svedesi. In uno spazio di tempo incredibilmente breve Norma Talmadge, Lilian Gish e Douglas Fairbanks divennero gli idoli della gioventù svedese. Quest'affermazione di Hollywood che Magnusson aveva tanto incoraggiata doveva tuttavia, a lungo andare, diventare nociva ai suoi stessi interessi.

Il tempo era ormai maturo per alzare il livello della produzione svedese, ed era vicino per gli scrittori il momento di fare la comparsa nel mondo del cinema. Nella sua ricerca di buoni soggetti letterari, Magnusson aveva preso contatti con la famiglia Ibsen, e fin dal 1913 aveva acquistato i diritti sull'opera del grande drammaturgo. Nel '16 decise di produrre la versione cinematografica di *Terje Vigen* e ne affidò la regia a Sjöström. Quando, dopo numerose vicissitudini, il film fu finalmente terminato, il successo che lo accolse fu anche più chiaro e più decisivo di quello di *Ingeborg Holm,* specialmente negli ambienti colti. Allora, quando una media di quattro copie per film copriva il fabbisogno del mercato interno, furono necessarie dodici copie di *Terje Vigen* per soddisfare le richieste. Anche all'estero la distribuzione fu oltremodo estesa: la Nordisk Films Kompagni ordinò trentadue copie per il solo mercato tedesco, cinque per l'America latina, quattro per la Francia, tre per la Spagna, e una ciascuna per Italia, Finlandia, Norvegia, Belgio, India, Giappone e Cina. Gli Stati Uniti, invece, preferirono spendere

una cifra altissima pur di ottenere i negativi. Evidentemente, erano i film di classe che attiravano il maggior pubblico, almeno in quegli anni di guerra.

In questi stessi anni si situa l'inizio di quella che sarebbe diventata una lunga collaborazione tra il produttore e Selma Lägerlof. Nel 1917 la vincitrice del Premio Nobel cedeva, con contratto, tutti i diritti per la riduzione cinematografica della sua opera alla Svenska Biografteatern. Nello stesso anno veniva realizzato, per la regìa di Sjöström, il primo di quella che sarebbe stata, se così si può dire, la serie dei film Selma Lägerlof, *Tösen fran Stormyrtorpet* (t.l.: La ragazza della fattoria Stormyr). In seguito, i film di quella serie furono veri e propri avvenimenti nazionali, e attirarono il pubblico in misura superiore ad ogni previsione. La prima parte della versione cinematografica di *Ingmarssönerna* (t.l.: I figli di Ingmar), diretta da Sjöström, fu vista da 196 mila persone nella sola Stoccolma che contava allora 400 mila abitanti; proiettata durante venti settimane nella capitale vinse in popolarità Douglas Fairbanks e Charles Chaplin. *Sangen om den eldröda blomman* (t.l.: Il canto del fiore scarlatto) di Stiller fu visto da 176 mila persone solo a Stoccolma.

La magnifica floridezza ed il prestigio internazionale di cui la Svenska aveva goduto durante quegli anni di continui successi spinsero Magnusson a concepire l'ardito progetto di un'offensiva in grande stile, di una conquista mondiale sul fronte della Nordisk Films Kompagni. Ma gli era necessario per questo un capitale ancora maggiore di quello che i suoi successi gli avevano procurato: lo trovò costituendo una società con un grande finanziere, Ivar Kreuger. Una società concorrente dotata di grandi mezzi, la Skandia, che si era costituita nel '18, costruì intanto a Langägen, vicino a Stoccolma, un grande complesso di teatri di posa. La Svenska doveva mostrarsi all'altezza della concorrenza, e inoltre lo studio di Lidingö era diventato troppo piccolo. Magnusson e Kreuger decisero allora di costruire, cosa del tutto nuova per la Svezia, un'intera città di teatri di posa: così nacque Rasunda, che fu per quei tempi un complesso supermoderno. Ma allo scopo di meglio consolidare la loro posizione nella produzione cinematografica scandinava, Magnusson rilevò anche per intero la Skandia, formando così una nuova società, la Svensk Filmindustri, il cui atto di nascita è datato 27 dicembre 1919. Con questa unione la nuova impresa acquistava il controllo di 70 cinema e

di due grandi stabilimenti cinematografici presso Stoccolma, oltre ad un teatro di posa a Copenaghen, quello dove, qualche anno dopo, Benjamin Christensen avrebbe girato *Häxan* (t.l.: La strega). Pathé, ai giorni della sua supremazia mondiale, aveva un capitale di oltre 30 milioni di franchi, la Nordisk Films Kompagni aveva oltre 25 milioni di corone, la potente Ufa era partita con 25 milioni di marchi: ora il capitale azionario dell'appena costituita Svensk Filmindustri era di un minimo di 25 milioni di corone e di un massimo di 75 milioni, con 35 milioni depositati. Quando Magnusson aveva iniziato la sua attività di produttore a Kristianstad, la Svenska Biografteatern poteva far assegnamento su un capitale di circa duecentomila corone!

Nel '21 furono distribuite le prime produzioni girate a Rasunda: *Körkarlen* (Il carretto fantasma) di Victor Sjöström, e *Erotikon* di Mauritz Stiller, due opere che possono essere considerate il più importante contributo svedese al muto, e che rappresentarono comunque il completo raggiungimento delle aspirazioni di produttore di Magnusson. Alla fine della guerra seguì in Svezia una seria depressione; questa circostanza, aggiunta alla grande offensiva cinematografica americana e al conseguente cambiamento nei gusti del pubblico all'estero, capovolse completamente tutti i calcoli di Magnusson. Dovettero esser accantonati tutti i piani di supremazia mondiale. Nel '28 il produttore lasciava la carica di direttore amministrativo della Svensk Filmindustri, pur rimanendo amministratore di una società collegata alla Svensk, con sede a Göteborg. Qui dedicò la maggior parte del suo tempo alla costruzione di cinema, pur continuando costantemente a lavorare alle sue invenzioni. La prova della sua abilità tecnica e della sua fantasia è data dal fatto che già nel 1910 egli aveva realizzato, per uso personale, un film stereoscopico. Negli ultimi anni della sua vita brevettò un sistema di proiezione per cinema, e un metodo per la stampa, l'ingrandimento e la riproduzione di film a colori. Del resto, come produttore cinematografico Magnusson era stato sempre conscio della necessità e del valore dell'esperimento, specie nel campo della fotografia. Anche l'architettura e la tecnica della costruzione lo avevano sempre appassionato, ed egli stesso fu il più capace ed ardito costruttore di cinema della Svezia.

Le basi che egli aveva gettato con i suoi sforzi vittoriosi per il cinema svedese sono diventate le fondamenta su cui il nuovo cinema svedese ha riconquistato, verso il 1940, la sua piena vitalità.

Produzione e sceneggiatura

1909 **VARMLANNINGARNE** (t.l. **Quelli di Värmland**) — **r.**: Carl Engdahl - **s.**: dall'operetta di C. F. Dahlgren - **int.**: Ellen Ströbäck, Georg Dalunde.

BROLLOPET PA ULFASA (t.l. **Matrimonio a Ulfasa**) — **r.**: Carl Engdahl - **s.**: dal lavoro teatrale di Frans Hedberg, sulla cavalleria medioevale svedese - **int.**: Frida Greiff, Georg Dalunde.

FANRIK STALS SAGNER (t.l. **Il racconto del sottotenente Stal**) — **r.**: Carl Engdahl - **s.**: dal poema epico di Johan Ludvig Runeberg - **int.**: Georg Dalunde.

1911-12 **SAMHALLETS DOM** (t.l.: **Il giudizio della società**) — **r.**: Julius Jaenzon - **int.**: Lilly Jacobsson, Victor Arwidson.

KOLINGENS GALOSCHER (t.l.: **Le soprascarpe dello scaricatore di porto**) — **r.**: Julius Jaenzon - **int.**: Victor Arwidson, Eric Malmberg, Lilly Jacobsson.

TVA SVENSKA EMIGRANTERS AVENTYR I AMERIKA (t.l.: **Le avventure di due emigranti svedesi in America**) — **r.**: Julius Jaenzon - **int.**: Victor Arwidson, Lilly Jacobsson.

BRANNINGAR ELLER STULEN LYCKA (t.l.: **I frangenti del mare** o **La felicità rapita**) — **r.**: Julius Jaenzon - **int.**: Victor Arwidson, Lilly Jacobsson, Eric Malmberg.

1912 **DE SVARTA MASKERNA** (t.l. **Le maschere nere**) — **r.**: M. Stiller - **int.**: Victor Sjöström, Lili Bech, Gunnel Holzhausen.

1912-13 **LOJEN OCH TARAR** (t.l.: **Sorrisi e lacrime**) — **r.**: Victor Sjöström - **int.**: Richard Lund, Hugo Björne, Erik Lindholm.

Produzione

1910 **REGINA VON EMMERITZ OCH GUSTAF II ADOLF** (t.l.: **La regina von Emmeritz e re Gustavo II Adolfo**) — **r.**: Gustaf Linden - **s.**: dal lavoro teatrale ispirato dal romanzo «Fältskärne berättelser» di Zackarias Topelius - **int.**: Gerda Andrée, Emile Stiebel, Fritiof Strömberg, Carl Browallius.

1910-11 **JARNBARAREN** (t.l.: **Il portatore di ferro**) — **r.**: Gustav Linden - **s.**: dal lavoro teatrale e dal romanzo di August Blanche - **int.**: Fritiof Strömberg, Anna Hellström-Oscàr, Ivan Hedqvist.

1912 **DODSHOPPET FRAN CIRKUSKUPOLEN** (t.l.: **Salto mortale nel tendone del circo**) — **r.**: Georg af Klercker - **int.**: Carl Barcklind, Selma Wiklund.

MOR OCH DOTTER (t.l. **Madre e figlia**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Anna Norrie, Lilly Jacobsson, Mauritz Stiller.

TRADGARDSMASTAREN (t.l.: **Il giardiniere**) — **r.**: Victor Sjöström - **int.**: Victor Sjöström, Lili Bech, Gösta Ekman.

EN MODER ELLER ETT HEMLIGT GIFTERMAL (t.l.: **Una madre** o **Matrimonio segreto**) — **r.**: Victor Sjöström - **int.**: Hilda Borgström, Anna Norrie, Richard Lund, Einar Fröberg, Berliot Husberg, John Ekman, Greta Almroth.

I LIVETS VAR ELLER FORSTA ALSKARINNAN (t.l.: **Nella primavera della vita** o **Il suo primo amore**) — **r.**: Paul Garbagny - **s.**: dal romanzo di August Blanche - **int.**: Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Anna Norrie.

DEN TYRANNISKE FASTMANNEN (t.l.: **Fidanzata tirannica**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Mauritz Stiller, Ester Juhlin, Stina Berg.

SKANDALEN (t.l.: **Lo scandalo**) — **r.**: Georg af Klercker - **int.**: Helfrid Lambert.

VAMPYREN ELLER EN KVINNAS SLAV (t.l.: **Il vampiro** o **Schiavo di una donna**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Lili Bech, Victor Sjöström, Anna Norrie.

1912-13 **NAR KARLEKEN DODAR** (t.l.: **Quando l'amore uccide**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Victor Sjöström, Bergliot Husberg.

EN SOMMARSAGA (t.l.: **Un racconto d'estate**) — **r.**: Victor Sjöström - **int.**: Hilda Borgström, Axel Ringvall.

LADY MARIONS SOMMARFLIRT (t.l.: **Il flirt estivo di Lady Marion**) — **r.**: Victor Sjöström - **int.**: Richard Lund, Hilda Borgström, Axel Ringvall, Victor Lundberg, John Ekman.

BARNET (t.l.: **Il bimbo**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Victor Sjöström, Lili Bech.

1913 **INGEBORG HOLM** — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal lavoro teatrale di Nils Krook - **sc.**: Victor Sjöström - **int.**: Hilda Borgström, Erik Lindholm, Georg Grönroos, William Larsson, Aron Lindgren, Richard Lund.

1913-14 **PRASTEN** (t.l.: **Il sacerdote**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.** e **sc.**: Lykke-Seest - **int.**: Egil Eide, Richard Lund, Edith Erastoff, Clara Vieth, William Larsson, Justus Hagman, Karin Alexandersson, Victor Arfvidsson.

GRANSFOLKEN (t.l.: **Gente di frontiera**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Egil Eide, Richard Lund, Edith Erastoff.

HALVBLOD (t.l.: **Mezzosangue**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.** e **sc.**: Lykke-Seest - **int.**: Gunnar Tolnaes, Karin Molander, Greta Pfeil. John Ekman, William Larsson, Erik Lindholm, Alfred Andersson, Georg Grönroos, Tillberg, Eric A. Petschler.

MIRAKLET o **UNDERVERKET** (t.l.: **Il miracolo**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal romanzo di Emile Zola - **sc.**: Sven Elvestad (Stein Riverton), Martin Jörgensen - **int.**: Clara Wieth, Carlo Wieth, John Ekman, Justus Hagman, Jenny Tschernichin-Larsson.

STREJKEN (t.l.: **Lo sciopero**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.** e **sc.**: Adolf Osterberg, Victor Sjöström - **int.**: Victor Sjöstrom, Lilly Jacobsson, John Ekman, Alfred Lundberg, William Larsson, Eric Lindholm, Richard Lund, Ernst Oberg.

1914 **STORMFAGELN** (t.l.: **L'uccello della tempesta**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Lili Bech, Richard Lund, Jenny Tschernichin-Larsson.

GATANS BARN o **FOLKETS BARN** (t.l.: **Figli della strada**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.** e **sc.**: Johanne Skram-Knudsen - **int.**: Lilli Bech, Gunnar Tolnaes, Sven Bergvall, Gustaf Callmen, Alfred Lundberg, Jenny Tschernichin-Larsson, Stina Berg, John Ekman.

DET RODA TORNET (t.l.: **La torre rossa**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Albin Laven, Karin Molander.

HOGFJALLETS DOTTER (t.l.: **La figlia delle alte montagne**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Victor Sjöström - **int.**: Lilli Bech, Greta Almroth, Victor Sjöström, John Ekman, Arvid Englind, William Larsson.

1915 **MADAME DE THEBES** — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Ragna Wetergren, Doris Nelson, Karin Molander.

1915-16 **HAVSGAMAR** o **ROSEN FRAN TISTELON** o **SMUGGLARENS DOTTER** (t.l.: **Avvoltoi del mare**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal romanzo di S. Flygare-Carlen - **sc.**: Fritz Magnusson - **int.**: Richard Lund, Greta

Almroth, Rasmus Rasmussen, John Ekman, Nils Elffors, Jenny Tschernichin-Larsson.

HANS BROLLOPSNATT (t.l.: **La sua notte di nozze**) — **r.**: Mauritz Stiller - **s.**: dalla commedia « L'aventure » di Flers e de Caillavet - **int.**: Erik Petschler, Richard Lund, Kirsten Lampe.

1916 **KARLEK OCH JOURNALISTIK** (t.l.: **Amore e giornalismo**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Richard Lund, Karin Molander.

VINGARNA (t.l.: **Le ali**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Lars Hanson, Lili Bech, Egil Eide, Nils Asther.

THERESE — **r.**: Victor Sjöström - **s. e sc.**: E. V. Julström (pseudonimo di Ester Julin e Victor Sjöström) - **int.**: Albin Lavén, Robert Sterling, Mathias Taube, Lars Hanson, Lili Bech.

DEN LEVANDE MUMIEN (t.l.: **La mummia viva**) — **r.**: Fritz Magnusson - **int.**: Richard Lund, Karin Molander.

VEM SKOT? (t.l.: **Chi ha sparato?**) — **r.**: Conrad Tallroth - **int.**: Richard Lund, Karin Molander.

BALETTPRIMADONNAN (t.l.: **La prima ballerina**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Jenny Hasselqvist, Richard Lund, Lars Hanson.

1916-17 **TERJE VIGEN** — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal poema epico di Henrik Ibsen - **sc.**: Gustav Molander - **int.**: Victor Sjöström, August Falck, Edith Erastoff, Bergliot Husberg.

1917 **THOMAS GRAAL BASTA FILM** (t.l.: **Il miglior film di Thomas Graal**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Victor Sjöström, Karin Molander.

TOSEN FRAN STORMYRTORPET (t.l.: **La ragazza della fattoria Stormyr**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal romanzo di Selma Lagerlöf - **sc.**: Ester Julin, Victor Sjöström - **int.**: Greta Almroth, George Blomstedt, Jenny Tschernichin-Larsson, Karin Molander, Hjalmar Selander, Concordia Selander, Lars Hanson, William Larsson, Thekla Borg, Nils Arehn, Gösta Cederlund, Edla Rothgardt.

1917-18 **BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU** (**I proscritti**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal lavoro teatrale di Johan Sigurjonsson - **sc.**: Victor Sjöström, Sam Ask - **int.**: Victor Sjöström, Edith Erastoff, John Ekman, Nils Arehn, Jenny Tschernichin-Larsson.

1918 **THOMAS GRAALS BASTA BARN** (t.l.: **Il figlio migliore di Thomas Graal**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Victor Sjöström, Karin Molander.

INGMARSSONERNA, I (t.l.: **I figli di Ingmar**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal romanzo « Jerusalem » di Selma Lagerlöf - **sc.**: Victor Sjöström - **int.**: Victor Sjöström, Harriet Bosse, Tore Svennberg, Hildur Carlberg, Hjalmar Peters, Swea Peters, Gustaf Ranft, William Iwarson, Wilhelm Högstedt, Jenny Tschernichin-Larsson, Axel Nilsson.

1918-19 **INGMARSSONERNA, II** (t.l.: **I figli di Ingmar** - IIa parte). Il « credit » è uguale a quella della prima parte.

SANGEN OM DEN ELDRODA BLOMMAN (t.l.: **Il canto del fiore scarlatto**) — **r.**: Mauritz Stiller - **s.**: dal romanzo di Johannes Linnankoski - **int.**: Lars Hanson, Edith Erastoff, Greta Almroth.

1919 **DUNUNGEN** (t.l.: **Il matrimonio di Joujou**) — **r.**: Ivan Hedqvist - **int.**: Ivan Hedqvist, Renée Björling.

HERR ARNES PENGAR (t.l.: **Il tesoro di Arne**) — **r.**: Mauritz Stiller - **s.**: da un racconto di Selma Lagerlöf - **int.**: Richard Lund, Mary Johnson.

HANS NADS TESTAMENTE (t.l.: **Il testamento di Sua Signoria**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal romanzo di Hjalmar Bergman - **sc.**: Victor Sjöström, Hjalmar Bergman - **int.**: Augusta Lindberg, Nils Arehn, Karl

Mantzius, Greta Almroth, Carl Browallius, Semmy Friedmann, Tyra Dörum, George Blickingberg, Sture Baude, Gabriel Alw, Josua Bengtsson, Sigurd Wallen, Karl Borin, Emil Fjellström, Olof As, Signe Borg.

1919-20 **KLOSTRET I SENDOMIR** (t.l.: **Il monastero di Sendomir**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal racconto di Franz Grillparzer - **sc.**: Victor Sjöström - **int.**: Tore Svennberg, Tora Teje, Richard Lund, Albrecht Schmidt, Renée Björling, Gun Robertson, Gustaf Ranft, Axel Nilsson, Erik Petschler, Nils Tillberg, Yngue Nyqvist, Jenny Tschernichin-Larsson.

KARIN INGMARSDOTTER (t.l.: **Karin, la figlia di Ingmar**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal capitolo terzo e quarto di « Jerusalem » di Selma Lagerlöf - **sc.**: Victor Sjöström, Ester Juhlin - **f.**: Henrik Jaenzon, Gustaf Boge - **int.**: Tora Teje, Victor Sjöström, Bertil Malmstadt, Tor Weijden, Nils Lundell, Carl Browallius, Emil Fjellström, Oscar Johanson, Paul Hallström, Anna Thorell, Olof As, Nils Arehn.

FISKEBYN (t.l.: **Il villaggio dei pescatori**) — **r.**: Mauritz Stiller - **s.**: da un racconto originale di Bertil Malmberg - **int.**: Lars Hanson, Karin Molander, Egil Eide.

1920 **MASTERMAN** o **EN FARLIG PANT** (**Padron Samuele**) — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: da un racconto originale di Hjalmar Bergman - **sc.**: Hjalmar Bergman - **int.**: Victor Sjöström, Concordia Selander, Greta Almroth, Harald Schwenzen, Emmy Raymond-Albin, Georg Blomstedt, Hjalmar Selander, Simon Lindstrand, William Larsson, Tor Weijden, Torsten Hillberg, Marta Scherberg, John Ekman.

PRASTANKAN (t.l.: **La vedova del prete**) — **r.**: Carl Th. Dreyer - **s.**: dal romanzo di Kristoffer Janson - **int.**: Hildur Carlberg, Einar Röd, Greta Almroth.

GUYRKOVICSARNA (t.l.: **I Guyrkovics**) — **r.**: John W. Brunius - **s.**: dal romanzo di Ferenc Herczeg - **int.**: Gösta Ekman, Pauline Brunius.

FAMILJENS TRADITIONER (t.l.: **Tradizioni familiari**) — **r.**: Rune Carlsten - **int.**: Gösta Ekman, Mary Johnson.

CAROLINA REDIVIVA — **r.**: Ivan Hedqvist - **int.**: Renée Björling, Richard Lund, Ivan Hedqvist.

EROTIKON — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Tora Teje, Lars Hanson, Anders de Wahl, Karin Molander.

1920-21 **KORKARLEN** (**Il carretto fantasma**) — **r.** e **sc.**: Victor Sjöström - **s.**: dal romanzo breve di Selma Lagerlöf - **f.**: Julius Jaenzon - **int.**: Victor Sjöström, Hilda Borgström, Tore Svennberg, Astrid Holm, Concordia Selander, Lisa Lundholm, Tor Weijden, Einar Axelsson, Olof As, Nils Arehn, Simon Lindstrand, Nils Elffors, Algot Gunnarson, Hildur Lithman, John Ekman.

JOHAN — **r.**: Mauritz Stiller - **s.**: dal romanzo di Juhani Aho - **int.**: Urho Somersalmi, Jenny Hasselqvist, Mathias Taube.

VALLFARTEN TILL KEVLAR (t.l.: **Pellegrinaggio a Kevlar**) — **r.**: Ivan Hedqvist - **s.**: dal poema epico di Heinrich Heine - **int.**: Jessie Wessel, Torsten Bergström.

KVARNEN (t.l.: **L'incendio del mulino**) — **r.**: John W. Brunius - **s.**: dal romanzo di Karl Gjellerup - **int.**: Anders de Wahl, Klara Kjellblad.

HOGRE ANDAMAL (t.l.: **Per un fine più alto**) — **r.**: Rune Carlsten - **s.**: da un racconto di August Strindberg - **int.**: Ivar Nilsson, Edith Erastoff.

1921 **DE LANDSFLYKTIGA** (t.l.: **L'esiliato**) — **r.**: Mauritz Stiller - **int.**: Jenny Hasselqvist, Lars Hanson, Ivan Hedqvist, Karin Swanström.

EN VILDFAGEL (t.l.: **Un uccello selvatico**) — **r.**: John W. Brunius - **int.**: Pauline Brunius, Tore Svennberg.

1921-22 **VEM DOMER? (La prova del fuoco)** — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: da un racconto originale di Hjalmar Bergman - **sc.**: Victor Sjöström, Hjalmar Bergman - **f.**: Julius Jaenzon - **int.**: Jenny Hasselqvist, Ivan Hedqvist, Tore Svennberg, Gösta Ekman, Knut Lindroth, Valdemar Wohlström, Paul Seelig, Nils Asther.

1922 **DET OMRIGADE HUSET (La casa circondata)** — **r.**: Victor Sjöström - **s.**: dal lavoro teatrale « La maison cernée » di Pierre Frondaie - **sc.**: V. Sjöström, Ragnar Hyltén-Cavallius - **int.**: Meggie Albanesi, Victor Sjöström, Uno Henning, Ivan Hedqvist. Axel Nilsson, Wanda Rothgardt, Richard Lund, Thecla Ahlander, Kurt Welin, Hugo Björne.

1922-23 **GUNNAR HEDES SAGA (Il vecchio castello)** — **r.**: Mauritz Stiller - **s.**: dal romanzo « En herrgardssagen » di Selma Lagerlöf - **int.**: Einar Hanson, Mary Johnson, Stina Berg.

ELD OMBORD (Il vascello tragico) — **r.**: Victor Sjöström - **s.** e **sc.**: Hjalmar Bergman - **f.**: Julius Jeanzon, C. A. Söderström - **int.**: Victor Sjöström, Matheson Lang, Jenny Hasselqvist, Thecla Ahlander, Maria de Zazzo, Ida Gavell-Blumenthal, Julia Cederblad, Josua Bengtsson, Kurt Welin, Nils Lundell, Arthur Nathrop.

HARDA VILJOR (t.l.· **Forti volontà**) — **r.**: John W. Brunius - **s.**: dal romanzo « Svärmare » di Knut Hamsun - **int.**: Eugen Schönberg, Linnéa Hillberg, Lilla Bye.

1923 **JOHAN ULFSTJERNA** — **r.**: John W. Brunius - **s.**: dal lavoro teatrale di Tor Hedberg - **int.**: Ivan Hedqvist, John Ekman, Einar Hanson, Mary Johnson.

MALARPIRATER (t.l.: **I pirati del lago Malären**) — **r.**: Gustaf Molander - **s.**: dal romanzo di Sigfrid Siwertz - **int.**: Einar Hanson, Inga Tidblad, Nils Aréhn.

KARUSELLEN (t.l.: **La giostra**) — **r.**: Dimitri Buchowetzki - **int.**: Aud Egede-Nissen, Walter Janssen.

BOMAN PA UTSTALLNINGEN (t.l.: **Boman all'Esposizione**) — **r.**: Karin Swanström - **int.**: Georg Blomstedt.

1923-24 **EN PIGA BLAD PIGOR** (t.l.: **Una ragazza tra ragazze**) — **r.**: John W. Brunius - **int.**: Magda Holm, Nils Lundell.

GOSTA BERLINGS SAGA I-II (t.l.: **La leggenda di Gösta Berling** o **I Cavalieri di Ekebù**) — **r.**: Mauritz Stiller - **s.**: dal romanzo di Selma Lagerlöf - **sc.**: M. Stiller, Ragnar Hylten-Cavallius - **int.**: Lars Hanson, Jenny Hasselqvist, Greta Garbo, Gerda Lundeqvist-Dahlstrom.

1925 **INGMARSARVET** (t.l.: **L'eredità di Ingmar**) — **r.**: Gustaf Molander - - **s.**: dal romanzo « Jerusalem » di Selma Lagerlöf - **int.**: Lars Hanson, Mona Martenson. Jenny Hasselqvist, Conrad Veidt (seguito di **Ingmarssönerna** e **Karin Ingmarsdotter** di V. Sjöström).

1925-26 **TILL OSTERLAND** (t.l.: **Verso l'Oriente**) — **r.**: Gustaf Molander - **s.**: dal romanzo di Selma Lagerlöf - **int.**: Lars Hanson, Jenny Hasselqvist, Mona Martenson (seguito di **Ingmarsarvet**).

(*a cura di* Rune Waldekranz)

La stagione dei festival

A Berlino un occhio sul mondo

« Tutto il mondo sa quanto sia importante il cinema. Tutto il mondo libero sa quanto sia importante Berlino. Il Festival serve la causa di Berlino e chi volge l'attenzione a Berlino aiuta il mondo libero ». Questo è lo spirito con cui il Senato di Berlino va da dieci anni organizzando, sotto la direzione accorta e coraggiosa di Alfred Bauer, il Filmfestspiele, come una testa di ponte di una propaganda politica che vuole ottenere un solo scopo: che si parli di Berlino. Alla stessa stregua di quanto si auspica in una delle cartoline illustrate più diffuse, dove campa una scritta che è un programma e un ordine: « Die ganze Welt spicht von Berlin » (Tutto il mondo parla di Berlino), al festival internazionale di Berlino interessa soprattutto costringere il mondo del cinema a guardare a Berlino, a venire a Berlino, a parlare di Berlino.

Berlino è un'isola di libertà: basterebbe poco per annullarla, un puscht militare o un gesto violento. I berlinesi lo sanno e sanno anche che è inutile cianciare a vuoto su diritti, unificazioni, indipendenze. Berlino ha una sola valvola di sicurezza: l'occhio del mondo libero. Per questo Berlino cerca di diventare tra la fine di giugno e i primi di luglio una piccola ONU del cinema; infatti vengono qui uomini di ogni terra e di ogni colore, bianchi, neri, gialli, americani, europei, asiatici, africani, australiani. Il « Filmfestspiele » è fatto per loro, perché essi, tornando in patria, parlino di Berlino, attualizzino il suo nome, la sua questione politica, la sua realtà storica. Il cinema diventa così un'occasione di incontro, di conoscenza di reciproca comprensione: il che spiega gli applausi sinceri e i giudizi encomiastici

con cui sono state generalmente accolte tutte le pellicole proiettate sullo schermo dello « Zoopalast ».

* * *

Una delle poche pellicole in cui critica e pubblico si sono trovati sostanzialmente d'accordo, sia pure magari per motivi diversi, è stato il film spagnolo di Cesar Ardavin, *El Lazzarillo de Tormes* (Il Lazzarillo di Tormes), premiato con l' « Orso d'oro ». Affermare che esso sia stato davvero l'opera migliore, è forse un po' audace, ma già si sa che i verdetti delle giurie internazionali sono sempre figli del compromesso e che d'altra parte i giudizi sono ristretti entro una selezione limitata di opere, tra cui quest'anno nessuno si è nettamente staccato dalle altre, come era capitato l'anno scorso per *Les cousins* di Cabrol o due anni fa con *Smultronstället* (Il posto delle fragole) di Bergman. *El Lazzarillo de Tormes* conserva se non altro il gusto picaresco del testo anonimo, cui il regista si è rifatto e che rappresenta uno dei testi più significativi della letteratura spagnola del secolo d'oro. Protagonista del racconto è Lazzaro, un ragazzo né buono né cattivo, costretto a percorrere le strade di Castiglia e a maturarsi tra sogni e delusioni accanto a uomini che giocano sempre tra se stessi e le proprie mascherature esterne, accanto al cieco pellegrino ignobile e cattivo nell'animo, accanto al sagrestano parsimonioso per gli altri e avido per sé, accanto allo scudiero povero in canna sotto una veste di nobile cavaliere, accanto al guitto, maestro di infingimento e di brogli. Il piccolo Lazzaro alla fine va con quest'ultimo non perché sia affascinato dalle sue arti e dai suoi trucchi, ma perché ha bisogno di un affetto, di una casa, di un focolare; sa benissimo che il guitto è un povero essere che cerca di arrangiarsi, al di qua di una distinzione tra bene e male, ha anche coscienza delle proprie colpe e va da un sacerdote a confessarle. Tuttavia non vuole restare solo, come un cieco abbandonato da tutti, e corre dietro allo sgangherato carrozzone del guitto, il cui comignolo ha ripreso a fumare. Il motivo del comignolo che fuma è il refrain, il ritornello che scandisce la successione degli episodi, ma il regista, pur dopo averne avuto l'intuizione felice, non vi ha insistito abbastanza e l'ha lasciato al margine sotto altre insistenze e altri interessi narrativi. Cesare Ardavin ha sentito anzitutto in maniera preponderante il fascino della scenografia secentesca e si è compiaciuto dei paesaggi rupestri di Castiglia o delle architetture di Salamanca e di Toledo; il bellissimo por-

El Lazzarillo de Tormes di C. Ardavin (Spagna).

tale plateresco della chiesa di S. Francesco a Salamanca, gli autentici palazzi secenteschi della Toledo imperiale, le piazze e le vie pittoresche dei villaggi medievali di La Alberca o di Lerma o di Frias non sono semplici fondali ma personaggi redivivi di una commedia umana, in cui palpita la vena più tipica del picarismo spagnolo. L'eco della « genuina picaresca hispanica » diventa ben presto nel film il motivo dominante, sotto il quale affiochisce anche la motivazione umana del dramma di Lazzaro. Ciò che nel film vibra di più sanguigna e sincera ammirazione sono appunto le pagine picaresche, le reciproche scaltrezze di Lazzaro e del sacrestano impegnati a rubarsi il tozzo di pane, o il sogno incantato del ragazzo, quando, dopo l'incontro con il cavaliere, la fame, la paura, il bisogno d'amore gli filtrano nel sonno immagini grottesche, scenari sfarzosi, ricchi banchetti, strane avventure, o il litigio generale che per un gesto di Lazzaro scaturisce in maniera grottesca da un funerale, o ancora il broglio quasi blasfemo del guitto che sotto le vesti del domenicano e con l'aiuto di complici finge miracoli e vende bolle papali, mentre tutto un villaggio gli si fa attorno con doni e preghiere. Non c'è sempre un legame tra questi episodi, ma il film supera questa evidente frammentarietà narrativa con una studiata coerenza formale spinta talora sino al calligrafismo pittorico, ma intonata quasi sempre con gusto e finezza allo spirito del testo di base.

Se la Spagna ha vinto l'Orso d'oro, il cinema francese ancora una volta ha trionfato, conservando quel prestigio che l'anno scorso aveva ottenuto con *Les cousins* di Chabrol. La Francia se ne é andata da Berlino con un Orso d'Argento, assegnato a *Les jeux de l'amour* di Philippe de Broca, con il premio per la regia attribuito a Jean-Luc Godard, con il premio per la migliore attrice concesso a Juliette Mayniel — e importa poco che per l'occasione ella fosse un'interprete non protagonista di un film tedesco —, e persino con il premio per il miglior cortometraggio dato a *Le songe des chevaux sauvages* (Il sogno dei cavalli selvaggi) di Denys Colomb de Daunant, un'evocazione lirica della vita dei cavalli bradi della Camargue.

Pickpocket di R. Bresson (Francia).

L'unico film francese che non ha avuto un solo riconoscimento è stato *Pickpocket* (Il borsaiolo) di Robert Bresson. Il film è forse un'opera minore, o meglio é un'antologia dei motivi più cari al regista e non solo su un piano linguistico (insistenze di primi piani con lo sguardo del personaggio fisso alle spalle dello spettatore, verso l'infinito; diario-confessione; scale; porte; scarnezza di dialoghi e sovrab-

bondanza di monologhi, ecc.), ma anche su quello tematico. Infatti la storia del borsaiolo, un giovane intellettuale proclive al furto quasi per una scommessa con la società che disprezza e reputa inferiore alle speranze e alle attese degli uomini, rinverdisce il tema della grazia provvidenziale: tutto nella vita, anche il male, può essere necessario e costringere al bene. Il protagonista non lo sa ma già il suo faticoso e drammatico impegno nel ladrocinio sarebbe un presagio di catarsi. Per Bresson il protagonista non è un ladro, anche se tale appare agli uomini e a se stesso (sembra quasi che la colpa sia riversata su gesti troppo facili, sulle porte aperte, sui portafogli pronti, sulla gente credula, che al massimo esige la restituzione della refurtiva), è un ladro cioè solo per un disegno superiore che gli fa incontrare l'amore e la speranza di una giovane donna. L'arditezza, per non dire la gratuità dello spunto narrativo, è stata anzitutto la parte debole della storia; il tema si è così inaridito in tesi, il linguaggio si è smarrito nelle ripetizioni mnemoniche di uno stile personalissimo, e l'episodio — specialmente nei gesti truffaldini — ha assunto una eccessiva compiacenza di montaggio, quasi una autonoma possibilità di racconto.

Les jeux de l'amour di Ph. de Broca (Francia).

Tra i francesi, il trionfatore a Berlino è stato sostanzialmente Claude Chabrol, produttore di *Les jeux de l'amour* e consigliere artistico e tecnico di *A Bout de souffle*. Il primo film, diretto da Philippe de Broca, è la quintessenza del cinema brillante francese, « un film rose a dessous blancs ». Nella semplice storia della giovane Suzanne che arriva al suo scopo (il matrimonio) e di Victor e di François che non ottengono con lei ciò che vorrebbero (rispettivamente il libero ménage estemporaneo e il sacro vincolo coniugale), Philippe de Broca e Daniel Boulanger hanno raccolto un vero florilegio dell' « esprit de finesse » proprio della commedia francese (modi di dire, interrogativi maliziosi, risposte audaci, dialoghi carichi insieme di afrore e di cortesia, di estro e di sensualità), inserendolo in un contesto narrativo altrettanto ricco di verves e di humour, dove l'altalena delle situazioni è affidata ai giochi recitativi, mimici e musicali di Geneviève Cluny e Jean-Pierre Cassel, in contrasto con la marcata seriosità di J. L. Maury.

A bout de souffle di J.-L. Godard (Francia).

Nettamente affondato invece nelle trame narrative della « nouvelle vague » è il film diretto da Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro). Chabrol ne è stato il produttore ed il consulente artistico, Truffaut ne ha steso lo scenario, Belmondo ne è

stato l'interprete principale. La storia di Michel che per il furto di un'auto e per l'assassinio di un poliziotto, sente a poco a poco stringersi intorno la morsa della polizia, e alla fine viene denunciato proprio da Patrizia, presso cui aveva trovato protezione ed amore, è un parto della nuova scuola di Francia. Che ne è venuto fuori? Niente più che un resoconto pretenzioso e letterario, scoordinato nel linguaggio, tempestato di lunghe carrellate indietro alla Chabrol, di primi e primissimi piani che vorrebbero esprimere il tormento interiore, di dialoghi filosofeggianti che fioriscono a letto, tra un amplesso e un bacio. Ancora una volta la nuovelle vague è stata schiava della sua cultura. Nel film di Jean-Luc Godard si ritrovano le smagliature di tutti i maestri del cinema francese: persino il personaggio di Michel, interpretato con bravura da Jean-Paul Belmondo, pur concepito sulla falsariga morale dei gangsters americani alla Bogart, finisce per mimare il Gabin di Carnet e di Duvivier in una maniera aperta, quasi spudorata, scoprendo il gioco degli autori e mostrando chiaramente quali rimasticature Chabrol e compagni hanno tentato questa volta di ammannire al pubblico.

Our Last Spring di M. Cacoyannis (Grecia).

Altrettanto presuntuoso e letterario è stato il film greco *Our Last Spring* (La nostra ultima primavera), prodotto, sceneggiato e diretto da Michael Cacoyannis. E' la storia della morbosa amicizia di Loizo e Aleko, di un vincolo affettivo, oltre che sportivo e scolastico, che viene prima turbato dalla presenza di Monica, una bionda ragazzina figlia del console inglese, e poi fieramente scosso dalla morte del loro comune amico Andreas, colpito durante un alterco con un coetaneo. Mentre Loizo si aggrega ad una carovana di zingari e se ne parte assieme ad una donna, Aleko, rimasto solo e convintosi che tutto ormai sia contro di lui o senza di lui, tenta il grande gesto che lo ponga al centro dell'attenzione e di notte brucia una casa contigua alla villa del console, ma il fratello di Monica spara a morte sul piromane. Anche il film di Cacoyannis dunque è incentrato sulla adolescenza disarmata e smarrita di fronte alla vita, malgrado le apparenze contrarie e le difese esterne. Ciò è chiaramente alluso sin dalla prima sequenza con quella festosa corsa di ragazzi che armati di elmi e corazze di latta, trascinano un ligneo carro da pompieri, e ribadito nell'ultima scena, con quella caduta dell'elmo dalla testa di Aleko che sta cadendo a morte dall'alto di un muricciolo; mentre lontano baluginano i fuochi e le luci della festa paesana. Il tema iniziale però si complica ben presto con altri spunti non sempre tra

loro coerenti — il disorientamento affettivo dei ragazzi, le loro disillusioni sentimentali, le loro amicizie, le loro manie, le loro inquietudini —. Per giunta Cacoyannis ha tagliato queste realtà prospettiche dell'anima a spicchi, a pezzi isolati, complicando a volte le immagini con insistenze virtuose, con allusioni simboliche, si che egli non è sempre riuscito a superare una certa difficoltà di incastri e di coordinazioni. Qualcuno ha parlato di Bergman e della sua influenza linguistica, ma evidentemente ha esagerato, anche se qualche immagine può far pensare ad un riecheggiamento di motivi propri della scuola nordica.

Il cinema nordico, a Berlino, è sembrato invece ignorare completamente la realtà storica e morale della nostra storia contemporanea. La Svezia non era presente se non con film fuori concorso *Sangkammartjuven* (Il ladro di alcove) di Göran Gentele, un film-operetta, fatuo e macchinoso, ricco solo di belle donne, proiettato forse per provocare le larghe gorgoglianti e grasse risate del pubblico berlinese, ma la Finlandia, la Danimarca, la Norvegia avevano inviato un film per ciascuna.

2 × Verliebt di W. Salminen (Finlandia).

Si è trattato, per la prima, di un film musicale in bianco e nero, diretto da Wille Salminen; *2 × Verliebt* (Due per un'amata) è un film-balletto, dove non interessano le vicende dei due amici, che, innamorati della stessa donna finiscono con il lasciarla al proprio destino innamorandosi di altre due donne e ritrovandosi più amici di prima, quanto piuttosto la piccola parata di stelline finlandesi, da Pirkko Mannola, miss Finlandia, a Leni Kataiakoski, e soprattutto la maturità canterina e mimica del tredicenne Wesa Enne — il quale ha un solo difetto, la coscienza di essere bravo e la antipatica convinzione di essere già una stella nel firmamento del cinema —.

Tro hab og trolddom di E. Balling (Danimarca).

Un romanzo di William Heinesen ha dato invece l'avvio al film di Erik Balling, *Tro hab of trolddom* (Fede, speranza e magia). Il racconto, girato in eastmancolor nelle lontane isole Faröer, vuole essere una evocazione epicheggiante dei pochissimi abitanti di tali isole, rubesti e incorrotti più che ineducati o selvaggi, e facili al sentimento, alla poesia, all'humour, alla credulità. Perciò lo scenario e la recitazione, tenuta sempre su un piano di eccitazione comica o grottesca, sono i punti di forza di vicenduole ingenue di per sé e incentrate intorno alle reazioni di questo piccolo mondo isolano di fronte alla donna, alla giovinezza, all'amore.

Il più stucchevole dei tre film nordici è stato indubbiamente

Venner di T. Ibsen (Norvegia).

quello norvegese, mal sceneggiato e mal diretto. Non si sa bene se con *Venner* (La battaglia per la montagna delle aquile), Tancred Ibsen volesse fare un film di montagna alla Trenker o un film intimista con la solita presenza della donna fra due uomini, o un film giallo-drammatico, impostato sulla ricerca di un eventuale colpevole per la caduta da una cordata di Tomas Gran. Linguisticamente poi non è riuscito a captare l'interesse degli spettatori: i frequenti flasback sul passato non hanno variato la pesantezza e la noia dei campi e controcampi e il gusto tutto teatrale del dialogo.

Das Glas Wasser di H. Käutner (Germania Occ.).

Kirmes di W. Staudte (Germania Occ.).

Anche la Germania con *Das Glas Wasser* (Il bicchiere d'acqua) di Helmut Käutner è sembrata evadere da un impegno umano e adeguarsi, come la Svezia, ad uno spirito operettistico, giocoso e divertente, mascherato questa volta dietro la montatura di una romanzata serietà storica. Ma si è ben presto riscattata sul piano dell'interesse politico e morale con un film di Wolfgang Staudte, *Kirmes* (Kermesse), un'opera che sotto il titolo laconico e quasi carnascialesco nasconde una inequivocabile presa di posizione storica. Dietro la vicenda del giovane Robert Mertens, che diserta perché vuol sopravvivere alla guerra, ma non riesce a trovare nel suo stesso villaggio di Eifel rifugio presso alcuno, neppure presso i genitori paralizzati dalla paura, e finisce per uccidersi in un accesso di disperazione, Staudte ha articolato alcuni motivi cari al suo spirito, dalla incapacità di essere buoni in tempi tristi, all'indolenza infingarda e comoda che ha fatto dimenticare oggi ciò che si era ieri e come si è arrivati all'oggi, sino all'amara constatazione che anche in Germania i padroni di ieri sono sostanzialmente i padroni di oggi e come niente sia cambiato nella direzione della cosa pubblica, malgrado i morti, il sangue, la guerra. Il film è ritmato secondo uno schema congeniale alla cinematografia tedesca, da cui è venuto nel 1948 *Berliner Ballade* di Stemmle e di cui recentemente abbiamo visto anche *Wir Wunderkinder* (Noi figli del miracolo) di Hofman. E' lo schema cioè della critica politico-sociale traslata sul piano satirico e grottesco, dove però la soluzione di struttura non è affatto il pretesto per evadere da un impegno più serio, ma l'occasione per commenti e presagi di più sottile suasività, specialmente per uno spettatore tedesco. Anche in *Kirmes* tutto comincia facile e piacevole come in un carosello feerico e finisce apparentemente alla stessa maniera, con le stesse musiche, con gli stessi giri di giostra; qualcosa però è mutato, non dentro, ma fuori dello schermo, nello spettatore che ha vissuto nel frattempo la

storia tragica di Robert Mertens, per la quale è opportuno fare un duplice appunto al regista. Staudte anzitutto ha portato alla storia di Mertens un interesse autonomo, quasi esclusivo, e l'ha trattata con un linguaggio e un taglio che arieggia il film di Bernhard Wicki, *Die Brücke* (Il ponte); e in secondo luogo ha ceduto alla suggestione spettacolare dell'inserimento di Annette, il personaggio femminile, tutto amore e tutto senso, che eccede, anche quantitativamente nella sua parte, sproporzionando le reciproche relazioni dei personaggi.

Sotto dieci bandiere di D. Coletti (Italia).

La guerra è tornata di nuovo sullo schermo anche con il film italiano di Duilio Coletti *Sotto dieci bandiere*. Ma la storia dell'incrociatore tedesco « Atlantis », che, camuffandosi in inoffensivo mercantile e mutando continuamente la propria identità, percorre alla corsara le acque dell'Oceano Indiano, è stata abilmente fermata nel compromesso commerciale. Che tale sia stato l'intento principale, lo dimostrano due fatti: anzitutto, lo scenario distribuisce a piene mani, senza eccessive preoccupazioni della realtà storica, incondizionati elogi di correttezza e umanità a tedeschi e ad inglesi, i cui capi, l'ammiraglio britannico da una parte (Charles Laughton) e il comandante tedesco dall'altra (Van Heflin) sembrano venire in primo piano solo per farsi la reciproca apologia; in secondo luogo la presenza del tutto gratuita di tre donne, tra le quali Mylène Demongeot ha il solo scopo di esibirsi, vestita il più succintamente possibile, a marinai che appaiono anche troppo corretti, visto che non conoscono terra da quattrocento giorni.

Il Mattatore di D. Risi (Italia).

Più conforme alla dignità di una manifestazione internazionale è stato l'altro film italiano *Il Mattatore* direttore da Dino Risi. Del film, che è già notissimo in Italia e di cui la critica si è già ampiamente occupata, si può osservare, in margine al festival di Berlino, che il pubblico e la critica tedeschi non sono riusciti sempre ad afferrare i rapporti tra le gesta di Gerardo, a mezzo tra l'imbroglio malizioso e il vero delitto, e l'orditura ideologica che ne giustifica la rappresentazione. Ciò ha influenzato anche il giudizio critico sulla interpretazione di Vittorio Gassman, i cui moduli di recitazione e la cui abilità di metamorfosi sono stati posposti alle prestazioni classiche, teatranti, di un Tracy o di un March.

Inherit the Wind di S. Kramer (U.S.A.).

Il premio per il miglior attore è stato infatti attribuito a Fredric March per il suo ruolo di pubblico accusatore del film americano *Inherit the Wind* (Erede del vento) prodotto e diretto da Stanley Kramer. Seguendo le tracce di una pièce di Jerome Lawrence e Ro-

bert E. Lee, dedicata ad un laborioso processo svoltosi nel 1925 a Dayton, nel Tennessee, a carico di un giovane professore di filosofia partigiano delle teorie darwiniane, il regista ha cercato di impostare un film di coraggio civile e di interesse morale. Così dietro allo scontro tra l'avvocato Drummond, difensore di Bertram T. Cotes, fautore dell'evoluzionismo darwiniano, e il tradizionalista Harrison Brady, fa capolino il problema dei rapporti tra religione e scienza e in particolare la questione della interpretazione biblica. Su questo piano, che Kramer sia favorevole al libero pensiero e alla libera personale lettura della Bibbia, da considerarsi non più di un libro di consolazione e di meditazione spirituale, è chiaramente intuibile, ma non chiaramente espresso. Anzi il tema non si stacca da una certa ambiguità di fondo, visibile sia nella tecnica direzionale, che non scende a distinzioni o gerarchie di valori, e che percorre gli stessi sentieri già segnati dalle diatribe processuali del cinema americano, sia nella conclusione finale, quando l'avvocato Drummond, dopo aver detto all'imputato e alla fidanzata, esaltati per la vittoria, che egli crede nella Bibbia, anche se non riesce a darne sempre una spiegazione logica e scientifica, s'allontana tenendo sottobraccio, accostati, complementari la Bibbia e la « Teoria dell'evoluzione » di Darwin.

Wild River di E. Kazan (U. S.A.).

L'altro film americano, *Wild River* (Fango sulle stelle), ha francamente deluso. Sarebbe cosa pomposa, del tutto inutile, parlare di involuzione e di crisi di Elia Kazan. La realtà è che Kazan non ha sentito il suo film in maniera prepotente e personale. Egli ha avuto una breve intuizione felice, che alla fine si è concretata in quella immagine emblematica della diga e dell'isolotto, dell'opera degli uomini e della realtà della natura, quasi pari, affogati nelle plaghe immonde del Tennessee; ha tentato anche di costruire il film su due piani, quello nazionale e quello privato, collegando le decisioni prese nel 1933 dal congresso degli Stati Uniti per la costruzione delle dighe a difesa delle vallate del Tennessee sottoposte alle inondazioni continue, con la storia di Ella Garth, la proprietaria ottuagenaria che rifiuta l'alienazione delle proprie terre. Kazan però non ha scelto il proprio personaggio, sospeso tra le ragioni sentimentali della vecchia Garth e la personale simpatia verso il delegato governativo. Egli ha lasciato a poco a poco andare tutto per il proprio verso naturale e si è limitato a giocare sugli attori, impostando, per così dire tutto il racconto sugli attori protagonisti, sulla glauca fissità di Lee Remick, sulla mimica nervosa della bocca di Montgomery Clift, sul ritratto

pietroso e immobile di Jo Van Fleet, e dimostrando ancora una volta la propria abilità nello sfruttamento del cinemascope come occasione per grandi passioni e per grandi violenze.

Jungle Cat di J. Algar (U. S.A.).

Il terzo film americano, *Jungle Cat* (Il gatto selvaggio), era un lungometraggio di Walt Disney della serie « True-Life Adventure ». Questa volta, la macchina da presa con la consueta maestria, ma anche con la consueta impostazione strutturale, ha seguito le abitudini e le caratteristiche di vita del giaguaro, mettendo in rilievo la lotta per la vita che anche il gatto della giungla è costretto ad affrontare per sopravvivere ai propri nemici, specialmente contro serpenti e coccodrilli; entro questa tensione anche le parentesi idilliche, i giochi fanciulleschi, le sieste sugli alberi diventano quasi un preludio drammatico a scontri drammatici e feroci.

Faja Lobbi di H. Van Der Horst (Paesi Bassi).

Tra i lungometraggi a contenuto documentario, che hanno costituito a Berlino una sezione autonoma, è prevalso *Faja Lobbi* (Amore ardente), il nome simbolico di questo fiore rosso allude l'amore appassionato di Herman Van Der Horst per il Suriname, colonia olandese dell'America meridionale. Il regista, un uomo segaligno dalla zazzera imponente e brizzolata, non ha inteso offrire una documentazione scientifica, ma solo una sinfonia di colori, di luci, di movimenti, seguendo la fila di alcune impressioni cinematografiche registrate nel Suriname. Van Der Horst, che è il responsabile unico della pellicola, in quanto ne è stato il produttore, il regista, lo sceneggiatore, l'operatore, il direttore della fotografia e delle scenografie ha rivelato una notevole sapienza di linguaggio, specialmente nella prima parte del film. E' un vero pezzo d'antologia l'episodio dei vogatori, quando un ritmo drammatico accompagna la forza primigenia di una piroga di negri che tentano di forza l'urto della corrente per risalire lungo le coste di un fiume tropicale. Quando però Van Der Horst tende a filosofeggiare, accostando modi di vita estremamente diversi per rivelarne la sostanziale identità di fondo, o quando, seguendo le strofe di una canzone visualizza il canto con improvvise carellate d'avvicinamento verso gli oggetti o gli uomini, allora anche Van der Horst scade nel manierismo scolastico e mostra la totale subordinazione dell'elemento umano alle estemporaneità di un montaggio dinamico o di accordi ritmici o asincroni della colonna sonora.

Anche i professori Ipsiroglu e Eyüboglu dell'università di Istambul sono stati tentati dalla suggestione di stabilire con il loro docu-

Auf den Wegen Kleinasien di Ipsiroglu e Eyüboglu (Turchia).

mentario *Auf den Wegen Kleinasiens* (Sulle strade dell'Asia Minore) relazioni di analogie tra l'antichità e l'attualità nei costumi e nei mestieri delle popolazioni anatoliche. Ma il presupposto si è smarrito ben presto nella volontà documentaria dei due registi, che da una parte non hanno trascurato il folklore locale, come, ad esempio la cerimonia religiosa dei Dervisci a Konya antica capitale dell'impero selciuchido e dall'altra hanno registrato ed impiegato come commento musicale un grande numero di canzoni popolari, senza curarsi in fin dei conti del linguaggio filmico e persino della tecnica fotografica, che è molto ingenua e primitiva.

Mandara di Ch. Zbinden e R. Gardi (Svizzera).

Canti originali degli indigeni costituiscono la colonna sonora anche di *Mandara,* un film svizzero di notevole interesse scientifico, realizzato da Charles Zbinden e René Gardi nel Camerun settentrionale. *Mandara* è un reportage girato nell'interno dell'altopiano dei monti Mandara, in mezzo ad una popolazione che in pieno 1960, e ad una ottantina di chilometri da un aeroporto, vive al livello sociale e culturale dell'età della pietra, quando la lavorazione del ferro sembrava una tecnica magica e il clan dei fabbri costituiva la fazione dominante, una specie di incarnazione umana di un divino potere che riusciva a trasformare le sabbie siliciche in falci, in armi, in oggetti. La colata del ferro, un'operazione alla quale gli abitanti del Matakam non possono neppure assistere, se non sono della razza dei fabbrimaghi, costituisce nel film la sequenza ultima di una graduale conoscenza che la macchina da presa fa di una popolazione africana, dominata nella sua quotidiana attività da un impasto primitivo di magia e scienza, di superstizione di tecnica.

Doâ el Karawan di H. Barakat (R.A.U.).

Anche l'Africa politica non è stata assente al X Filmfestspiele; una delegazione ufficiale della RAU ha portato a Berlino *Doâ el Karawan* (Il richiamo dell'uccello della notte). Il film, firmato da Henry Barakat, è un grosso fumetto sia per la parte tecnica, di una estrema limitatezza linguistica, sia per la struttura drammatica, basata sul tormento capzioso di una ragazza che vuol vendicare il suicidio della sorella sedotta, provocando nel seduttore nuove pene d'amore e rifiutandoglisi al momento propizio.

Jokyo di Y. Masumura, K. Ichikawa e K. Yoshimura (Giappone).

Sono rimasti quasi allo stesso livello contenutistico e formale anche alcuni film asiatici, tra cui ha fatto naturalmente eccezione il Giappone presente a Berlino con due opere. *Jokyo* (Amori di donne) è un trittico, rispettivamente dovuto a Yasuzo Masumura, a Kon Ichikawa, a Kazaburo Yoshimura. I tre episodi sono legati con filo

sottile, e non è facile avvertire che cosa unisca la storia della giovane Kimi, una geisha di secondo ordine che, pur innamorata del ricco Masami, ha il coraggio di ricorrere ad una brutale richiesta di denaro per irritare il giovane e lasciarlo andare al suo destino, con la strana storia di Tsumeko che dopo aver asservito l'amore alla sua avidità di denaro si trova impaniata nelle imprevedibili maglie del sentimento, e con la storia infine di Omitsu che per un incidente ad un ragazzo venuto nel suo bar è portata a scoprire dentro di sé affetti e passioni da lungo tempo repressi. L'orditura tematica ha qualche analogia; in tutti e tre gli episodi compaiono due forze contrastanti, il denaro e l'amore, diversamente rapportate e graduate, ma sempre omnipresenti, quasi che il primo fosse una specie di schermo o di difesa o di pretesto inibitorio per confondere, come in un introverso eccesso di pudore, la realtà e la purezza dei sentimenti. La struttura linguistica però non ha neppure queste analogie; mentre il primo ed il terzo episodio si risolvono in raccontini facili e corretti, senza un guizzo o una estrosità soggettiva, la novelletta di Ichikawa è intonata su altre atmosfere tonali sospese tra sogno e realtà e corrive a giochi luministici, a raffinatezze di angolazione, a stranezze di movimento scenico.

Nianchan di Sh. Imamura (Giappone).

L'altro film giapponese *Nianchan* (Il mio secondo fratello), diretto da Shohei Imamura, è la storia di Koichi, che la sorellina Sueko chiama « nianchan », cioè il secondo fratello. Koichi e Sueko sono i due ultimi figli del minatore Yasumoto, rimasti orfani per la morte del padre. Mentre la sorella ed il fratello maggiore trovano lavoro in città, i due vengono affidati dapprima ai vicini, e poi ad una famiglia amica, che non riesce però a mantenerli, dato lo stato di miseria generale in cui si trova il paese per la chiusura delle miniere. Il ragazzo cerca in qualche modo di arrangiarsi, lavorando persino come imballatore al porto, ma non può continuare in questa fatica e cerca di raggiungere la capitale, lasciando la sorellina, alla quale dovrà poi ritornare dietro ordine della polizia. E' evidente come dietro le vicende di Koichi, che non si lascia abbattere dalle avversità e va maturando nel dolore e nella fatica il proprio destino di uomo, il regista abbia voluto significare la storia emblematica del popolo giapponese, che nessuna crisi e nessuna miseria riesce ad abbattere. E questa oscillazione tra la vicenda privata ed il senso generale ha costretto talvolta Imamura a forzare i contrasti, a epicizzare le reazioni dell'adolescente, ad aggravare le situazioni e persino ad adug-

giare il quadro stesso di miseria, di epidemie, di brutture, per ricavarne alla fine il suggello epico-lirico dell'ascesa di Koichi, il cui destino non appare chiaro, né sicuro, ma la cui marcia verso l'alto comporta una sicurezza e un dominio di sé che sono già garanzia di un non precario avvenire.

Gurum eun heulleo di Yu Hyun Mok (Corea).

Miniere in serrata e minatori in sciopero è stato lo spunto narrativo anche del film coreano di Yu Hyun Mok *Gurum eun heulleo do* (Dopo la pioggia viene il sole). E nella prima parte non è mancata una certa problematica sociale, che è riuscita ad interessare malgrado le ingenuità e le convenzionalità del racconto; senonché nella seconda parte la storia si concentra nelle vicende della famiglia di due ragazzine, Mal Sak e Chi Hi, e scade verso la fine nel romanzetto rosa con l'improbabile e fumettistica soluzione data ai gravi problemi familiari e sociali del villaggio con una fortunosa lettura del diario intimo di Mal Sak e con la sua fortunata pubblicazione.

Nai Kiran di S. M. Agha (Pakistan).

Anche *Nai Kiran* (Un nuovo sentiero) del pakistano S. M. Agha è stato un lodevole, ma ingenuo tentativo di fare del cinema impegnato su un piano di cultura politica. Peccato però che la storia di Khalid, tormentato da inquietudini sociali, e della fidanzata Samna propensa a metodi politici rivoluzionari, ci sia stata presentata in pellicola originale senza alcuna didascalia e senza possibilità di traduzione simultanea e che ci sia sfuggita perciò buona parte delle ragioni attraverso le quali maturavano le crisi politiche dei personaggi.

My Slave di U. Yugala (Thailandia).

Gli altri film asiatici si sono persi nel romanzesco e non hanno provocato interessamento critico nell'ambito formale, sempre chiuso entro limiti scolastici e manierati, ma tutt'al più nella sfera dei contenuti. Così motivi folclorici hanno giustificato la visione di *My Slave* (La mia schiava) del thailandese Ubol Yugala, niente più che una favoletta interminabile di una concubina che, dopo aver sofferto per anni con pazienza e umiltà ogni prevaricazione di rivali gelose, viene riabilitata accanto al suo signore e padrone. Stretti motivi poi di informazione ci hanno persuaso a vedere in tutti i suoi tremila metri *Biyaya Ng Lupa* (La bella terra) del filippino Manuel Silos, un romanzo-fiume sulle vicende di una intera famiglia, che cessa di aumentare solo con la morte del padre e che, dopo molteplici difficoltà di ogni natura e colore, finalmente ritrova la quiete e l'agiatezza. Così infine motivi di interesse pedagogico hanno ravvivato la stucchevolezza dolciastra del film *Puberum* (Adolescenza), diretto da P. Mukherjee, la storiella edificante di una madre che ritrova il senso

Biyaya Ng Lupa di M. Silos (Filippine).

Puberum di P. Mukherjee (India).

della sua perduta maternità nel grido angosciato di alcuni orfanelli di un istituto religioso di suore cattoliche presso cui si era rifugiata. Se non fosse stato per l'eccessiva semplicità del racconto, alla noia delle nenie per ben quattro volte intonate da una protagonista già scaltrita nelle studiatissime pose del divismo cinematografico orientale, il film indiano sarebbe stato il candidato favorito per il premio dell'OCIC.

The Angry Silence di G. Green (Gran Bretagna).

La giuria invece si è orientata sul film inglese di Guy Green *The Angry Silence* (La tortura del silenzio), ricavato da un racconto di Michael Craig e di Richard Gregson, che affrontava il difficile equilibrio, nel mondo del lavoro e nella realtà di uno sciopero operaio, tra le preoccupazioni personali e le esigenze collettive. Tom Curtis, protagonista del film, non si era mai posto questo problema, perché all'officina di Martindale, nel villaggio di Melsham, non si erano mai avuti motivi di dissenso tra direzione e dipendenti. Ma dopo l'arrivo di Travers, un agitatore sindacale che abilmente si nasconde dietro le quinte facendo agire a proprio nome, nella commissione interna di fabbrica, un certo Conolly, la discrepanza tra le necessità familiari di Tom e la volontà collettiva diventa quasi abissale. Tom, che non dispone di larghe possibilità e che per giunta sta attendendo dalla moglie di origine italiana il terzo figlio, non vuole interessarsi né di agitazioni sindacali, né di ragioni politiche e non accetta l'imposizione dello sciopero. Senonché, dietro sollecitazione di Conolly e di Travers, si stringe attorno a Tom una morsa feroce: nessuno più gli rivolge la parola, nessuno più lo saluta, nessuno più si intrattiene con lui. E il cerchio ostile si allarga ai ragazzi che percuotono a sangue il figlio di Tom e si inferocisce nel gesto cattivo di alcuni giovinastri che attendono Tom ad un agguato e vi si sfogano in maniera crudele. Solo allora un amico di Tom ha il coraggio di ribellarsi e durante una riunione agitatissima mette gli operai di fronte alle loro responsabilità e alle loro vergogne. E mentre Travers se ne parte, gli operai di Melsham si dispongono a dimensionare le cose, distinguendo l'agitazione dalla vendetta, la protesta legale dalla intolleranza fanatica. A dire il vero, la tesi sociale giunge alla fine un po' improvvisa non maturata dagli eventi e dissolve quasi in un lieto fine la severità e la linearità del racconto, senza contare poi quella conclusione ambigua, che risolve il contrasto tra gli uomini in una specie di purga interna, in una eliminazione dei giovinastri « semi di violenza » incoscienti e ignoranti. Per la conclusione, viene in

mente *Blackboard Jungle* di Brooks, ma come impostazione tematica e strutturale il film si muove tutto su altri schemi narrativi e formali. C'è nel film inglese, secondo del resto l'influsso della scuola documentaria britannica, una particolare predilezione per la parte documentaria, il cui taglio ambientale e scenografico riesce a volte a suggerire le caratteristiche umane dei personaggi, specie nella prima parte dove il tormento di Tom e la sua impotenza a sgelare la freddezza dei compagni assume toni di alta drammaticità.

Homens do Brasil di N. M. de Carvalho (Brasile).

Anche i due film sudamericani non si sono persi evasivamente in commediole sofisticate, ma hanno cercato di aprire due squarci sulla recente storia del loro paese. Il brasiliano Nelson Marcellino de Carvalho ha ripetuto con *Homens do Brasil* (Uomini di Rio), il tema di *On the Waterfront* di Kazan, affiochendo però i motivi umani e smorzando sempre i contrasti in rappacificazioni generali che continuamente preludono ad un lieto fine. Per giunta, inutile e banale è apparso l'inserimento della storiella-simbolo di una bambina paralizzata, che alla fine può camminare, proprio quando agli operai viene comunicato che il porto non è più dominato da sindacati illegali e che ben presto vi sarebbero state libere elezioni.

Fin de Fiesta di L. Torre Nilsson (Argentina).

Più interessante invece è apparso il film argentino di Leopoldo Torre Nilsson, *Fin de Fiesta* (Fine della festa), vita e morte di un piccolo caudillo di provincia, visto attraverso la contraddittoria e dolorosa evoluzione morale e politica di un suo nipote. Il regista ha cercato di concretare il conflitto tra due generazioni che non si comprendono ormai più perché reciprocamente discentrate su posizioni irreversibili, verso il potere assoluto da una parte e verso il disorientamento politico dall'altra, nelle reazioni non sempre consequenziali di un giovane che si trova di fronte all'arbitrio del nonno, politicante perverso e sadico e nel tempo stesso succube di alcune convenzioni tradizionali e virtuose, come l'attaccamento alla famiglia e il rispetto di un ordine sociale già stabilito. Ma Nilsson ha messo troppa carne al fuoco, ha assecondato con troppa corriva docilità il romanzo di Beatriz Guido, accettandone quasi tutti gli episodi e seguendone le diversioni anche marginali. Ne è venuta perciò una carenza di approfondimento critico sia per gli ambienti che per i personaggi e una insufficienza di calibratura prospettica dei singoli episodi, alcuni dei quali, giustificati forse nel contesto letterario, non riescono ad acquistare nel film una loro precisa funzionalità.

Questi sono stati i trenta film in concorso, un piatto forte e abbondante condito per giunta dalla rassegna retrospettiva dei « Dieci Orsi d'Oro del Filmfestspiele (1951-1959) », dalle proiezioni dedicate alla musica nel film, dalla presentazione di decine e decine di cortometraggi. Lo « Zoopalast », l' « Atelier am Zoo », il « Film-Buhne Wien », il « Corso » hanno lavorato per dodici giorni, dal 25 giugno al 5 luglio, in continuazione, e schiere compatte di spettatori hanno affollato le sale per divertirsi e per imparare, per distrarsi e nel contempo per sapere come sia fatto oggi il mondo al di là di Berlino, per conoscere quali siano oggi i sentimenti e le opinioni del mondo libero.

ALBERTO PESCE

I film di Berlino

EL LAZZARILLO DE TORMES (trad. lett. **Il Lazzarillo di Tormes**) — **r.**: César Ardavin - **s.**: da un racconto anonimo del sec. XVII - **sc.**: César Ardavin - **f.**: Manuel Berenguer - **m.**: Salvador Ruiz de Luna - **scg.**: Eduardo de la Torre de la Fuente - **mo.**: Magdalena Pulido - **int.**: Marco Paoletti, Juan José Menendez. Carlos Casaravilla, Memmo Carotenuto, Margarita Lozano, Antonio Mulino, Emilio Santiago, Pilarin S. Clemente, Juana Caceres, Mary Paz Pondal, Ana Rivero - **p.**: Luis Laso per la Hesperia Film - **o.**: Spagna.

Premio « Orso d'oro » per il miglior film.

PICKPOCKET (**t.l. Il borsaiolo**) — **r.**: Robert Bresson - **s., sc. e dial.**: Robert Bresson - **f.**: Léonce-Henry Burel - **m.**: J. B. Bulli - **scg.**: Pierre Charbonnier - **int.**: Martin Lassalle, Pierre Leymarie, Marika Green, Pelegri, Pierre Etaix, M.me Scal, Kassagi - **p.**: Agnès Delahaie per la Lux - **o.**: Francia.

LES JEUX DE L'AMOUR (t.l. **I giochi dell'amore**) — **r.**: Philippe de Broca - **s.** e **sc.**: Philippe de Broca, Daniel Boulanger - **f.**: Jean Penzer - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: J. Saulnier, B. Evlin - **int.**: Geneviève Cluny, Jean-Paul Cassel, J.-L. Maury - **p.**: Roland Nonin per la Ajym Films, Paris - **o.**: Francia.
ling - **s.** e **sc.**: William Heinese, Erik Balling - **f.**: Paul Pedersen - **e. s.**: Henning

Premio « Orso d'argento ».

A BOUT DE SOUFFLE (**Fino all'ultimo respiro**) — **r.**: Jean-Luc Godard - **s.** e **sc.**: François Truffaut - **cons. art.**: Claude Chabrol - **f.**: Raoul Coutard - **m.**: Martial Solal - **int.**: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henri-Jacques Huet, Claude Mansard, Van Doude, Daniel Boulanger - **p.**: Georges de Beauregard per la René Pignères di Parigi - **o.**: Francia.

Premio per la migliore regia.

OUR LAST SPRING (t.l. **La nostra ultima primavera**) — **r.**: Michael Cacoyannis - **s.**: dalla novella « Eroica » di Cosmas Politis - **sc.**: M. Cacoyannis, Jane Cobb - **f.**: Walter Lassally - **m.**: Argyris Kounadis - **scg.**: Yanni Tsarouchi - **p.**: Anis Nohra per la Michael Cacoyannis, Atene - **o.**: Grecia.

SANGKAMMARTJUVEN (t.l. **Il ladro di alcove**) — **r.**: Göran Gentele - **s.** e **sc.**: Göran Gentele - **f.**: Karl Erik Alberts - **scg.**: Arne Akermak - **m.**: Harry Arnold - **int.**: Karl Kulle, Lars Ekborg, Holger Löwenadler, Gaby Stenberg, Lena Söderblom - **p.**: Olle Brunalus per la AB Europa Film di Stoccolma - **o.**: Svezia.

2 x **VERLIEBT** (t.l. **2 per un'amata**) — **r.**: Wille Salminen - **s.**: Reino Helismaa - **sc.**: Wille Salminen - **f.**: Kalle Peronkoski - **m.**: Toiwo Karki - **testo canz.**: Reino Helismaa - **coreogr.**: Aake Blomqvist - **scg.**: Airi Saila - **mo.**: Elmer Lahti - **int.**: Leif Wager, Tommi Rinne, Pirkko Mannola, Leni Katajakoski, Maija Karhi, Wesa Enne. Eemeli, Anniki Linnoila, Wille-Weikko Salminen, Leila & Invenius, Pentti Wiljanen - **p.**: T. J. Särkkä per la Suomen Filmteollisuus (SF) - **o.**: Finlandia.

TRO, HAB OG TROLDDOM (t.l. **Fede, speranza e magia**) — **r.**: Erik Balling **s.** e **sc.**: William Heinese, Erik Balling - **f.**: Paul Pedersen - **e. s.**: Henning Bahs - **m.**: Svend Erik Tarp - **scg.**: Kai Rasch - **co.**: Inger Bjarne - **int.**: Bodil Ipsen, Gunnar Lauring, Peter Malberg, Jacob Nielsen, Louis Miehe-Renard, Paul Reichhardt, Birte Bang, Berthe Qvistgaard - **p.**: John Hildbard per la A.S. Nordisk Films Kompagni Valvy, Kopenhagen - **o.**: Danimarca.

VENNER (t.l. **La battaglia per la montagna delle aquile**) — **r.**: Tancred Ibsen - **s.** e **sc.**: A. Overland, Tancred Ibsen - **f.**: Ragnar Sörensen - **m.**: Maj Sönstevold - **scg.**: Grete Hejer - **int.**: Alf Malland, Eva Bergh, Tor Stokke, Ingerid Vardund, Einar Sissener, Ola Isene, Vegard Hall, Harald Heide Steen - **p.**: Biarne Stokland per la A.S. Nordsjöfilm, Oslo - **o.**: Norvegia.

DAS GLAS WASSER (t.l. **Il bicchiere d'acqua**) — **r.**: Helmut Käutner - **s.**: tratto dalla omonima pièce di Eugène Scribe - **sc.**: Helmut Käutner - **f.** (Eastmancolor): Gunther Anders - **m.**: Bernhard Eichhorn - **scg.**: Herbert Kirchhoft, Albrecht Becker - **mo.**: Klaus Dudenhöfer - **int.**: Gustav Gründgens, Liselotte Pulver, Hilde Krahl, Sabine Sinjen, Horst Janson, Rudolf Forster, Hans Leibelt, Sybille Kien, Herbert Weissbach, Joachim Rake, Bobby Todd - **p.**: Georg Richter per la Deutsche Film Hansa - **o.**: Germania.

KIRMES (t.l. **Kermesse**) — **r.**: Wolfgang Staudte - **s.**: Wolfgang Staudte da un'idea di Claus Hubalek - **scg.**: Claus Hubalek, Wolfgang Staudte - **f.**: Georg Krause - **m.**: Hans Ebel - **scg.**: Ellen Schmidt, Olaf Ivens - **mo.**: Lilian Seng - **int.**: Juliette Mayniel, Georg Götz, Hans Mahnke, Wolfgang Reichmann, Manja Behrens, Fritz Schmiedel, Erika Schramm, Elisabeth Goebel, Benno Hoffmann, Irmgard Kleber, Hansi Jochmann, Solveig Loevel, Rudolf Birkenmeyer, Reidar Müller, Horst Niendorf - **p.**: Werner Ludwig per la Freie Film-Produktion di Amburgo - **o.**: Germania.

Premio per la migliore interpretazione femminile (Juliette Mayniel).

SOTTO DIECI BANDIERE — **r.**: Duilio Coletti - **s.**: dal romanzo « Schiff 16 » di Bernhard Rogge e Wolfgang Frank - **sc.**: Vittoriano Petrilli, Duilio Coletti, Ulrich Mohr - **f.**: Aldo Tonti - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Mario Garbuglia - **co.**: Piero Gherardi - **int.**: Van Heflin, Charles Laughton, Folco Lulli, Mylène Demongeot, John Ericson, Eleonora Rossi Drago, Cecil Parker, Alex Nicol, Gianmaria Volonté, Moira Orfei - **p.**: Luigi De Laurentiis per la Dino De Laurentiis-UFA, Filmverleih - **o.**: Italia.

IL MATTATORE di Dino Risi. Vedere dati nel n. IV-V, 1960, pag. 123.

INHERIT THE WIND (**L'erede del vento**) — **r.**: Stanley Kramer - **s.**: dal lavoro teatrale di Jerome Lawrence e Robert E. Lee - **sc.**: Nathan E. Douglas, Harold Jacob Smith - **f.**: Ernest Laszlo - **m.**: Ernest Gold - **scg.**: Rudolf Sternad - **int.**: Spencer Tracy, Fredric March, Gene Kelly, Florence Eldridge, Dick York, Donna Anderson, Harry Morgan, Elliot Reid, Claude Akins - **p.**: Clem Beauchamp per la Lomitas Productions Inc., Los Angeles - **o.**: U.S.A.

Premio per la migliore interpretazione maschile (Fredric March).

WILD RIVER (**Fango sulle stelle**) — **r.**: Elia Kazan - **s.**: dal romanzo di William Bradford Huie e Bordon Deal - **sc.**: Paul Osborn - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ellsworth Fredricks - **m.**: Kenyon Hopkins - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Herman A. Blumenthal - **mo.**: William Reynolds - **int.**: Montgomery Clift, Lee Remick, Jo Van Fleet, Albert Salmi, Jay C. Flippen, James Westerfiel, Barbara Loden, Frank Overton - **p.**: Elia Kazan per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A.

JUNGLE CAT (t.l. **Il giaguaro**) — **r.**: James Algar - **s.** e **sc.**: James Algar

- **f.**: James R. Simon, Hugh R. Simon, Lloyd Beebe - **e. s.**: Joshua Meador, Art Riley - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Norman Palmer - **p.**: Erwin L. Verity per la Walt Disney p. - **o.**: U.S.A.

FAJA LOBBI (t.l. **Amore ardente**) — **r., s., sc., f., m., scg.**: Herman van der Horst - **p.**: Herman van der Horst di Vogelenzang - **o.**: Paesi Bassi.

AUF DEN WEGEN KLEINASIENS (t.l. **Sulle vie dell'Asia Minore**) — **r., s.** e **sc.**: Ipsiroglu, Eyüboglu - **f.**: T. Branss - **m.**: A. Benk - **scg.**: Ipsiroglu, Eyüboglu - **p.**: Ipsiroglu e Eyüboglu della Istanbul Universitesi Rektorlügü-Film Merkezi Istanbul - **o.**: Turchia.

MANDARA — **r.**: René Gardi, Charles Zbinden - **s.** e **sc.**: René Gardi - **f.** (Eastmancolor): Charles Zbinden - **m.**: suoni e canti originali degli indigeni del Matakan - **p.**: Expedition Cinématographique au Camerum - **o.**: Svizzera.

DOA EL KARAWAN (t.l. **Il richiamo dell'uccello di notte**) — **r.**: Henry Barakat - **s.** e **sc.**: Henri Barakat, Yssef Gohar - **f.**: Wahid Farid - **m.**: André Reyder - **scg.**: Maher Abdel Nour - **int.**: Faten Hamana, Ahmed Mazhar, Zahret El Ola, Amima Rizk, Mimi Chékib, Abdel Alim Khattab, Hussein Assr, Ragaa El Gueddawi, Zaki Abdel Hamid - **p.**: Henri Barakat per la V.A.R. Aegypten - **o.**: Egitto.

JOKYO (t.l. **Amori di donne**) — **(Parte I)**: **r.**: Yasuzo Masumura - **sc.**: Shofu Muramatsu, Toshio Yazumi - **f.**: Hiroshi Murai - **m.**: Yasushi Akutagawa - **scg.**: Tokuji Shiabata - **int.**: Ayako Wakao, Atsumi Hirakura, Chieko Murata, Hiroshi Kawaguchi, Jiro Tamiya, Sachiko Idari, Fujio Harumoto. **(Parte II)**: **r.**: Kon Ichikawa - **sc.**: Shofu Muramatsu, Toshio Yazumi - **f.**: Setsuo Kobayashi - **m.**: Yasushi Akutagawa - **scg.** Hiroshi Yamaguchi - **int.**: Fujiko Yamamoto, Eiji Funakoshi, Hiromi Nozoe. Kenji Sugahara, Mantaro Shio, Shiro Otsuji. **(Parte III)**: **r.**: Kazaburo Yoshimura - **sc.**: Shofu Muramatsu, Toshio Yazumi - **f.**: Kazuo Miyagawa - **m.**: Yasushi Akutagawa - **scg.**: Takesaburo Watanabe - **int.**: Machiko Kyo, Ganjiro Nakamura, Jyunko Kano, Hikaru Hoshi, Fumiko Murata, Keizo Kawasaki, Jun Negami - **p.**: Masaichi Nagata per la Daiei Motion Picture comp. - **o.**: Giappone.

NIANCHAN (t.l. **Il mio secondo fratello**) — **r.**: Shoei Imamura - **sc.**: Sueko Yasumoto, Ichiro Ikeda, Shohei Imamura - **f.**: Masahisa Himeda - **m.**: Toshiro Mayuzumi - **scg.**: Kimihiko Nakamura - **int.**: Hiroyuli Nagato, Kayo Matsuo, Takeshi Okimura, Akiko Maeda, Tanie Kitabayashi, Hideo Fukuhara, Chigusa Takayama, Takanobu Hozumi, Kazuko Yoshiyuki, Taiji Tonoyama - **p.**: Shizuo Sakagami per la Nikkatsu Corp. - **o.**: Giappone

GURUM EUN HEULLEO DO (t.l. **Dopo la pioggia viene il sole**) — **r.**: Yu Hyun Mok - **s.** e **sc.**: Ahn So Im - **f.**: Kim Hyun Keun - **m.**: Han Sank Ki - **scg.**: Park Suk In - **int.**: Yong Ok Kim, Sung Daz Park, Aeng Ran Ohm, Kwang Su Park, Hyun Ju Cho, Mi Ryung Cho, Hae Rang Lee, Chung Sun Hwang, Mi Na Han, Nam Hyun Choi, Ae Ran Chung - **p.**: Choi Soo Sung per la Yu Hee Dae, Seul - **o.**: Corea.

NAI KIRAN (t.l. **Una nuova via**) — **r.**: S. M. Aghar - **s.** e **sc.**: Qudratulla Shahab - **f.**: M. Hussain - **m.**: S. S. Niazi - **scg.**: Iqbal Hussain - **p.**: Ghulam Habib per la H. C. Hassum Department of Advertising Films & Publications - **o.**: Pakistan.

MY SLAVE (t.l. **Il mio schiavo**) — **r.**: Ubol Yugala - **s.**: da una novella di Vanasiri - **sc.**: Vanasiri - **f.**: Plong Saensphon - **m.**: Karb Kunjara - **scg.**: Urai Sirisombat - **int.**: Vilaiwan Wattanaphanich, Prasitsukdi Singhara, Adul Dulyarat, Supan Buramapim, Arsa Israngkul, Kunchai Ratanadilok, Sawat Bunnak, Yangyong Plongnamchin - **p.**: Urpan Thong-Inn per la Ubol Yugala - **o.**: Thailandia.

BIYAYA NG LUPA (t.l. **La bella terra**) — **r.**: Manuel Silos - **s.** e **sc.**: Celso A. Carumunga - **f.**: Remigio Young - **m.**: Juan Silos - **scg.**: Teody Carmona - **int.**: Rosa Rosal, Tony Santos, Leroy Salvador, Carmencita Abad, Carlos Padilla, Marita Zobel, Joseph de Cordova, Miguel Lopez, Mario Roldan, Mila

Ocampo - **p.**: Gumercindo Buencamino per la Narcisa B. de Leon - **o.**: Filippine.

PUBERUM (t.l. **Adolescenza**) — **r.**: Prabhat Mukkerjee - **s.** e **sc.**: K. C. Roy - **f.**: Ajoy Mittra - **m.**: Tariquddin Ahmed - **scg.**: S. Mitra - **int.**: Jnanada Kakoti, Margaret Anderson, Gautam, Atanu - **p.**: S. Mukherjee, P. Ghose per la K. C. Roy e P. Doss Kathakali Cine Producers, Nowgon, Assam - **o.**: India.

THE ANGRY SILENCE (**La tortura del silenzio**) — **r.**: Guy Green - **s.**: da una novella di Michael Craig e Richard Gregson - **sc.**: Bryan Forbes - **f.**: Arthur Ibbetson - **m.**: Malcolm Arnold - **scg.**: Ray Sim - **int.**: Richard Attenborough, Anna Maria Pierangeli, Michael Craig, Bernand Lee, Alfred Burke, Stephen Lindo - **p.**: Jack Rix per la Richard Attenborough, Esq. Bryan Forbes, Esq., Beaver Films Ltd. - **o.**: Gran Bretagna.

HOMENS DO BRASIL (t.l. **Uomini di Rio**) — **r.**: Nelson Marcellino de Carvalho - **s.** e **sc.**: Nelson Marcellino de Carvalho, Otton Lopes Barbosa, Carlos Anselmo - **f.**: Edgar Eichhorn - **m.**: Remo Usai - **scg.**: Alexandre Horvat - **p.**: Rearmamento Moral, Rio de Janeiro - **o.**: Brasile.

FIN DE FIESTA (t.l. **Fine della festa**) — **r.**: Leopoldo Torre Nilsson - **s.**: Beatriz Guido - **sc.**: Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson - **f.**: Ricardo Younis - **m.**: Juan Carlos Paz - **scg.**: Juan José Scavedra - **int.**: Arturo Garcia Buhr, Lautaro Murua, Graciela Borges, Leonardo Favio, Helena Tritek, Martha Murat, Lydia Lauraison, Osvaldo Terranova, Ricardo Robles, Leda Zanda, María Trincipito - **p.**: Leopoldo Torre Nilsson e Nestor R. Gaffet per la Producctiones Angel, Buenos Aires - **o.**: Argentina.

(*a cura di* ALBERTO PESCE)

San Sebastiano, festival senza carattere

Nella pletora dei festival — maggiori, minori e minimi — che negli anni del dopoguerra sono andati nascendo un po' dappertutto, e con ritmo più che mai incalzante in questi ultimi tempi, quello di San Sebastiano, giunto ormai alla ottava edizione e assurto anche nelle classificazioni ufficiali al rango di festival « maggiore » o « riconosciuto » o « protetto », sembra meno di ogni altro possedere una sua caratteristica precisa. Se Venezia, intendiamo dire, si avvale ancora di un prestigio legato alla sua progenitura e alla qualificazione — di cui è sola a fregiarsi — di « Mostra d'arte », cui in effetti non si può negare corrisponda ancor oggi un impegno particolarmente rivolto alla qualità artistica dei film selezionati e al valore culturale delle manifestazioni accolte nel suo ambito; se Cannes è in certo modo il vero e proprio « festival » del cinema e dei cinematografari, nell'accezione più estensiva e al tempo stesso deteriore della parola, una sorta di caotica e pure non del tutto inutile « vanity fair »; se Berlino propone deliberatamente una sua precipua finalità di ordine politico o meglio « diplomatico », come riaffermazione di una « pre-

senza » occidentale nella città contesa; se infine Karlovy Vary vuol essere — almeno nelle intenzioni dichiarate ma di anno in anno eluse a vantaggio di una sorta di « panslavismo culturale » a univoca coloritura politica — un ponte ideale tra oriente e occidente, un libero parlatorio culturale « al servizio della pace e della fratellanza tra i popoli »; se, insomma, ognuna delle principali manifestazioni cinematografiche europee ha avuto cura di conformarsi in maniera da giustificare la propria ragione d'essere e la propria coesistenza a fianco delle altre, il festival di San Sebastiano sembra invece essere ancora oggi alla ricerca di una valida caratterizzazione, di un riconoscibile motivo ispiratore che lo salvi dalla superfluità. Fino ad oggi, in effetti, esso è apparso piuttosto un ricalco, sia pur dignitoso e apprezzabile, delle altre manifestazioni, delle quali adombra e ripete alcuni motivi: le ambizioni prevalentemente artistiche e culturali di Venezia, le attrattive turistico-panoramiche di Cannes, l'aspirazione ad evadere da un isolamento che è comunque di assai diversa natura da quello che forzatamente esclude Berlino dalla viva osmosi della cultura occidentale, un certo qual orgoglio paniberico o quanto meno « de habla castellana » che d'altro canto non assume l'accentuazione politicizzante tipica di Karlovy Vary.

Delle sue più anziane consorelle, d'altronde, la manifestazione cantabrica ha ben presto imparato a far propri alcuni difetti e disfunzioni: primo fra tutti quello di mettere troppa carne al fuoco, d'infittire gli undici giorni del suo annuale svolgimento di una serie eccessivamente numerosa di manifestazioni collaterali, che dovrebbero far corona alla rassegna principale ma a quella finiscono per accavallarsi rischiando, se non di sommergerla, quanto meno di creare una certa dispersione. Non ci sembra, infatti, che conferisca gran cosa al prestigio della rassegna il volere a ogni costo infarcirla di sezioni e sottosezioni varie — quali il concorso ispano-americano, il ciclo dei film per ragazzi, la rassegna del documentario, la sezione informativa, la mostra-mercato, la retrospettiva — seguendo evidentemente un modello coniato a Venezia ma che Venezia stessa ha dovuto non da oggi ridimensionare e opportunamente diluire in una più razionale successione di tempi, per evitar di restarne soffocata. D'altra parte, se è vero che oggi i festival cinematografici sono troppi, e che tale sovrabbondanza torna a scapito non tanto del cinema — il quale continua a svolgere il suo ciclo produttivo dosando le percentuali di opere buone e cattive in assoluta indipendenza da

quelle che possono essere le esigenze delle mostre cinematografiche — quanto piuttosto a scapito delle mostre stesse, ridottesi il più delle volte a esibire un campionario di mediocrità e a contendersi con arti sottili gli scarsi « pezzi » di qualche valore, tale situazione si riproduce fedelmente, con caratteri anzi di maggior gravità, per le sezioni minori, quali ad esempio quelle del cinema per ragazzi o del documentario, per le quali la Mostra di Venezia, che le ha ormai assunte nella propria tradizione, è più che sufficiente a offrire un panorama annuale abbastanza completo ed esauriente.

Alleggerire quindi il proprio organismo di certe sovrastrutture che ne minacciano l'agilità senza nulla conferire di particolarmente prestigioso o che, peggio, rischiano di procurare un reale nocumento — si veda il caso della retrospettiva di quest'anno la quale, destinata a onorare i quattro maestri del cinema scandinavo (Stiller, Sjöström, Dreyer, Bergman), è « saltata » all'ultimo momento per improvvise difficoltà opposte dalla Cineteca svedese e dalla casa danese Palladium (e non senza un sospetto di ostruzionismo da parte del defenestrato segretario della FIAF, Henri Langlois) e si è ridotta a un estemporaneo e necessariamente mutilo (oltre che semiclandestino a causa degli orari impossibili) omaggio a Jean Grémillon —; eliminare le manifestazioni dispersive o quelle che, per difetto di organizzazione, finiscono per risultare deludenti o manchevoli — vedi la rassegna del documentario, assai povera qualitativamente e scarsamente rappresentativa, oppure la incompletissima (pur se meno sparuta dell'anno scorso) mostra del libro e del periodico cinematografico —; concentrare viceversa il massimo sforzo in una migliore organizzazione del Festival vero e proprio, dotandolo di suoi propri connotati individuanti che lo salvino da una velleitaria genericità: a questo compito crediamo potrebbero attendere non inutilmente gli entusiasti dirigenti della manifestazione iberica, ricavandone soddisfazioni meno appariscenti ma più meritorie e in definitiva più sostanziose.

Quale poi possa essere la caratterizzazione da imprimere alla rassegna cantabrica, quale l'elemento differenziante che le conferisca un accento particolare e una collocazione definita nel quadro delle altre manifestazioni analoghe, è cosa che spetta agli spagnoli stessi individuare. Altra volta, e su questa stessa rivista, si suggeriva d'insistere sul carattere, che già implicitamente San Sebastiano possiede, di annuale punto d'incontro delle cinematografie ibero-americane, fino a

limitare addirittura il concorso alla esibizione dei soli prodotti di quei paesi. Suggerimento sensato in linea generale, ma che non faceva troppo conto dello stato attuale della cinematografia dei paesi in parola, che è di un livello medio francamente desolante — come d'altronde han dimostrato anche rassegne recentemente organizzate in Europa e come ha confermato quel che si è potuto vedere nella stessa capitale basca —: costringere il festival di San Sebastiano entro il solo ambito latino-americano significherebbe ridurlo a un evento provinciale, privo di echi esterni e incapace di suscitare un reale interesse negli ambienti sia della cultura che dell'industria cinematografica straniera. Alla sua funzione di annuale incontro e celebrazione del cinema di lingua spagnola San Sebastiano già risponde in misura sufficiente con il concorso ispano-americano che ha svolgimento parallelo a quello del più vasto confronto internazionale (anche se quest'anno esso è rimasto praticamente limitato a tre sole cinematografie: la spagnola, la messicana e l'argentina) e con la fitta rete d'incontri, colloqui, contatti che in occasione della rassegna basca s'intrecciano tra gli esponenti di quelle cinematografie, massicciamente presenti non solo con nutrite rappresentanze di produttori e registi, ma anche con nugoli di stelle e stelline di vario calibro. Fare di più sarebbe inopportuno.

A noi sembra piuttosto che il festival di San Sebastiano potrebbe tentar di caratterizzarsi in una direzione di cui ha offerto il suggerimento una delle manifestazioni che al festival si sono accompagnate: quelle « Giornate internazionali delle Scuole di cinema » di cui si dà ragguaglio in altra parte di questo stesso numero. Orientarsi cioè verso il cinema giovane, verso il cinema dei giovani; presentare annualmente una rassegna di opere i cui realizzatori, quale che sia la loro provenienza e la loro formazione, abbiano questo non estrinseco denominatore comune: la giovinezza, non solo anagrafica ma di idee, di orientamenti, di slanci e di ambizioni. Quanto abbiamo constatato nel corso delle « Giornate » delle scuole, il vivo fervore con cui i giovani cineasti spagnoli — sono non pochi, e di qualità per niente disprezzabile — s'interessano al cinema giovane degli altri paesi — che sia la « nouvelle vague » francese o il recentissimo cinema italiano o il neo-formalismo polacco: non si fa questione di tendenza ma di insofferenza verso il passato (o verso il presente) — e si battono perché a un cinema nuovo vengano aperte le porte anche in Spagna, conforta questo suggerimento, che se accolto varreb-

be a caratterizzare in maniera inequivoca la manifestazione cantabrica, e a conferirle, nel clima della Spagna attuale, un valore, crediamo, non privo di significato. Non è un caso, d'altra parte, che il successo più vivo sia toccato, in sede di festival e di rassegna informativa, a opere realizzate da registi esordienti o quasi, o comunque impegnate in una problematica giovanile: dal *Rossetto* del nostro Damiani a *Un posto sotto il sole* del polacco Rozewicz, dal *Panier à crabes* di Joseph Lisbona alle *Pietre del cammino* del giapponese Hisamatsu all'*Estate violenta* di Zurlini, mentre con palese indifferenza — che talvolta ha assunto i toni della fastidita insofferenza — sono state accolte opere di anziani già illustri, quali Ford o Gance o Gil o Cocteau, apparsi troppo fuori dalle vive correnti del tempo e legati, nei casi migliori, ad una dimostrazione di abilità narrativa o di compiacimento formalistico del tutto fine a se stessi.

Il pubblico di San Sebastiano insomma — in mezzo al quale i giovani di ogni parte della Spagna erano rappresentati in misura cospicua — ha dimostrato una maturità più che apprezzabile, uno spirito critico piuttosto esigente e una intolleranza assoluta per ogni forma di condizionamento ideologico: un pubblico, ci è parso, maturo per esser chiamato a giudicare una rassegna cinematografica di tipo anticonformista e nuovo quale potrebbe essere quella che abbiamo creduto di suggerire.

In quanto al festival di quest'anno si può riconoscere comunque che, prescindendo dalla genericità della formula a cui si è accennato, e che ne fa per il momento un superfluo doppione di altre rassegne, esso si è tenuto su un livello non troppo inferiore a quello medio raggiunto negli ultimi anni da festival di più illustre tradizione. Alludiamo soprattutto a Venezia, che è il modello a cui più direttamente sembrano ispirarsi gli organizzatori di San Sebastiano, anche per la clausola del numero fisso di opere invitate — non più di quindici — e per la limitazione dei riconoscimenti ufficiali (un solo Gran Premio più una menzione e due premi per l'interpretazione maschile e femminile; anche se poi — come avviene dovunque — una miriade di premi semi-ufficiali o ufficiosi o privati consentono un po' a tutti di raccogliere qualche ramoscello di alloro e di sentirsi in qualche modo soddisfatti). Su quindici opere (in rappresentanza di dodici nazioni) almeno quattro o cinque avrebbero decorosamente figurato anche nella rassegna veneziana; le altre — a parte le catastrofiche partecipazioni della Spagna, dell'India e dell'Argentina — erano rap-

presentative della mediocrità più o meno aurea che contraddistingue da anni questo tipo di competizione: un bilancio, tutto sommato, che non può definirsi negativo.

Né è mancata l'opera, come sul dirsi, di « eccezione », quella che in certo modo definisce una competizione internazionale e la consegna al ricordo degli anni futuri. Si è trattato del cecoslovacco *Romeo, Julie a Tma* (Romeo, Giulietta e le tenebre) di Jiri Weiss, al quale con pieno merito è andata la « Concha de Oro » deliberata dalla giuria internazionale (la cui composizione, sia lecito accennarvi, era più che autorevole, riunendo tre spagnoli — il regista Juan Antonio Bardem, nume tutelare della cinematografia spagnola « di punta », un critico lucido ed anticonformista come Juan Francisco de Lasa, e Augusto Garcia Viñolas —, il tedesco Friedrich Luft, presidente, il francese Louis Chauvet, l'italiano Vittorio Bonicelli e l'americano Henry Borgese, tutti e quattro non nuovi anche alla giuria veneziana).

Romeo, Julie a Tma di J. Weiss (Cecoslovacchia).

Weiss può oggi essere considerato uno dei maestri del cinema europeo, al quale ha donato alcune opere — tra le quali quel *Vlci Jama* (La tana del lupo, 1958) passato purtroppo quasi inosservato sui nostri schermi, dopo aver meritato il premio della critica alla XIX Mostra di Venezia — di grande rilevanza artistica. In *Romeo, Giulietta e le tenebre,* svolgendo un tema ormai consunto — quello delle persecuzioni naziste contro gli ebrei, qui ambientate nella Praga del 1942, all'epoca della uccisione del gauleiter Heydrick — egli ha saputo far rivivere la tragedia collettiva della popolazione ebraica attraverso la vicenda di due giovani: una fanciulla ebrea braccata dalle SS e un ragazzo ariano che l'accoglie, la nasconde, la protegge, e se la vede infine inesorabilmente portar via. Il film si svolge quindi su un doppio binario: quello della rievocazione storica — ampia, precisa, calibrata su uno stile asciutto e alieno da insistenze retoriche — e quello del racconto romantico, il quale nel descrivere il nascere e il prorompere del disperato amore tra i due protagonisti consegue momenti di delicatezza sottile e di insinuante commozione; per poi culminare in un finale di drammaticità tesa e afferrante, forse alquanto insistita nella ricerca dell'effetto anche spettacolare, ma di straordinaria efficacia. Il linguaggio di Weiss non ha nulla in sé di rivoluzionario, anzi appare talvolta legato a moduli già cari a certo cinema boemo di anteguerra — Vavra, Cap, Rovensky —: lo slancio delle prime effusioni amorose tra i due ragazzi dà luogo a una ra-

pida sequenza di tono lirico in cui han gioco il cielo aperto, il sole e candide nuvole, alla ricerca di un simbolismo un po' desueto ma non troppo stridente col tono romantico del racconto; l'ambiente in cui vive il giovane protagonista è caratterizzato con analitica minuzia di gusto veristico, cui conferisce corposa evidenza la presenza di un'attrice come Jirina Sebailova (la grande interprete di *La tana del lupo*); a più riprese si fa evidente, specie nei passaggi cruciali, la propensione per un linguaggio eminentemente visivo, attento all'assidua invenzione di un materiale plastico spesso originale e sempre efficace. Un film, insomma, linguisticamente lontano dagli schemi del realismo corrente, teso a raggiungere la sua cifra espressiva in virtù di una carica di emozione che le immagini, studiosamente composte e sapientemente ritmate, recano in sé medesime. Il film di Weiss, che si stacca nettamente da tutti gli altri per nobiltà tematica, impegno registico e valori di stile, è stato pienamente apprezzato dal pubblico di San Sebastiano, che gli ha tributato un clamoroso trionfo.

Miejsce na ziemi di S. Rozewicz (Polonia).

Der Jugendrichter di P. Verhoeven (Germania Occ.).

Più fredda accoglienza hanno trovato invece altre due opere, anch'esse come quella di Weiss dedicate a personaggi di giovani, e fra loro apparentate inoltre per una certa affinità di contenuto, trattando ambedue il problema della gioventù sviata, dei giovani « ratés » e privi d'ideali, e del loro reinserimento nella società. Nel polacco *Miejsce na ziemi* (t.l.: Un posto sotto il sole) del polacco Stanislaw Rozewicz è un ragazzo quindicenne che, dopo aver avuto varie esperienze negative in riformatori e in carceri per minorenni, riesce a trovare, una volta libero, una ragione d'interesse alla vita lavorando con un gruppo di pescatori ai quali si è aggregato. Nel tedesco *Der Jugendrichter* (t.l.: Il giudice dei minori) di Paul Verhoeven è invece una giovanetta, musa ispiratrice di una banda di giovani criminali, che, condannata e poi messa in libertà vigilata grazie all'interessamento dello stesso giudice che ha trattato il suo caso, perviene a poco a poco a prendere coscienza del bene e del male, ad acquistare un senso morale prima a lei ignoto, a inserirsi infine consapevolmente nella società. Si tratta di due film a cui l'assunto scopertamente didascalico, se non impedisce di comporsi in una narrazione cinematografica di buon livello, limita comunque la freschezza e la genuinità delle notazioni; preponderanti i valori stilistici del film polacco, tanto da scadere a più riprese in un calligrafismo un po' prezioso nel quale il ritmo narrativo si appesantisce e si disperde in compiaciuti elzeviri — a riprova del momento neo-formalistico

che attraversa attualmente il cinema polacco; più solida ma anche più piatta la costruzione del film tedesco, che vuol conservare un tono di sorridente bonomia e di programmatico ottimismo, complice la presenza di un attore come Heinz Rühmann il quale, nei panni del giudice-deus ex machina, offre una interpretazione svagata e incisiva al tempo stesso, spiritosa e gradevole, che arieggia alquanto, però, i modi vecchiotti della commedia mitteleuropea di anteguerra e finisce per accentrare sul personaggio del giudice gran parte dell'interesse, rinviando in secondo piano l'assunto tematico del film.

Robo-no ishi di S. Hisamatsu (Giappone).

Ancora un giovane è il protagonista di *Robo-no ishi* (t.l.: Le pietre del cammino) di Seiji Hisamatsu, un veterano direttore giapponese che dopo una mediocre carriera svolta all'ombra della Daiei si è messo in luce in anni recenti con alcune opere di produzione indipendente orientate verso una sorta di temperato realismo minore. Se *Un posto sotto il sole* presentava qualche analogia — e non solo di contenuto — con *Les 400 coups* di Truffaut (dal quale però si distacca nettamente nel finale immotivatamente ottimistico), *Robo-no ishi* ripropone a sua volta un tema analogo a quello dell'ormai celebre *Pather Panchali* dell'indiano Ray: la vicenda di un ragazzo di provincia, costretto dalle vicissitudini della famiglia a interrompere gli studi e a esercitare vari mestieri, finché spinto dall'orgoglio e dalla coscienza delle proprie possibilità si mette in viaggio e va fiduciosamente alla conquista della capitale. Basato su una sceneggiatura di Kaneto Shindo, il film sembra meglio riflettere il mondo e gl'interessi tematici di costui, che non la ipotetica personalità dell'onesto Hisamatsu. Shindo è difatti, tra i registi nipponici della generazione di mezzo — con i Kurosawa, i Kinoshita, gli Inagaki — uno dei più impegnati civilmente e interessanti stilisticamente (si ricordi lo straordinario *Genbakunoko* ovvero *Les enfants d'Hiroshima* presentato a Cannes nel 1953). In *Le pietre del cammino* si ritrova spiegato appunto questo duplice impegno: sul piano civile nell'indagare con acutezza critica il disfacimento economico e morale di una famiglia di « samurai » nell'ultimo periodo dell'epoca Meiji ancora caratterizzato da una organizzazione sociale di tipo feudale; su quello stilistico nel ritmare un tempo narrativo lento e talvolta monocorde, ma di grande rigore formale, che con perfetto senso della misura respinge ogni possibile implicazione melodrammatica e accede a una segreta e pudica commozione, toccando in almeno un paio di momenti la poesia più schietta e spiegata: l'addio del piccolo

Goichi al treno che porta il suo maestro in città, e l'offerta alla madre dei primi, magri guadagni.

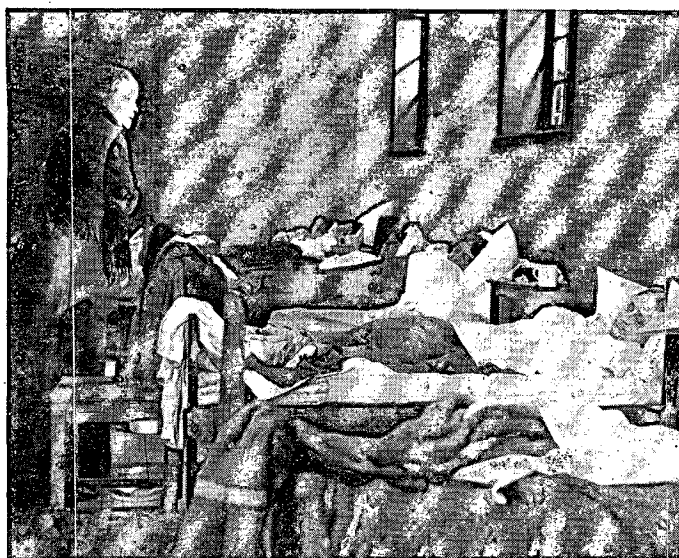
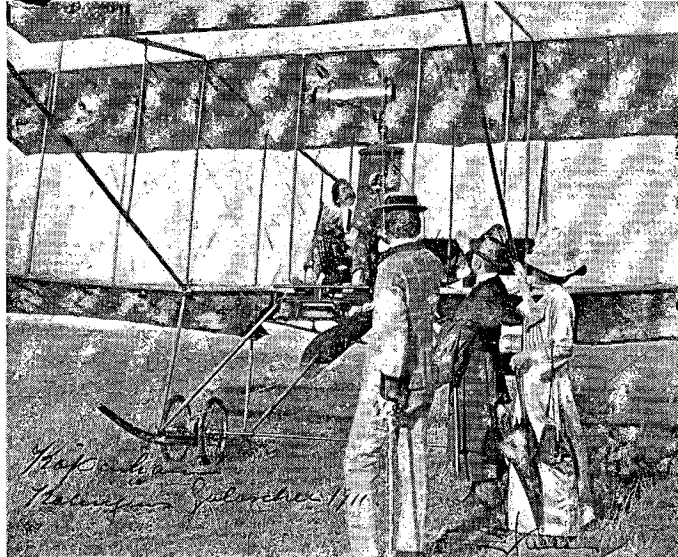
Simitrio di E. Gomez Muriel (Messico).

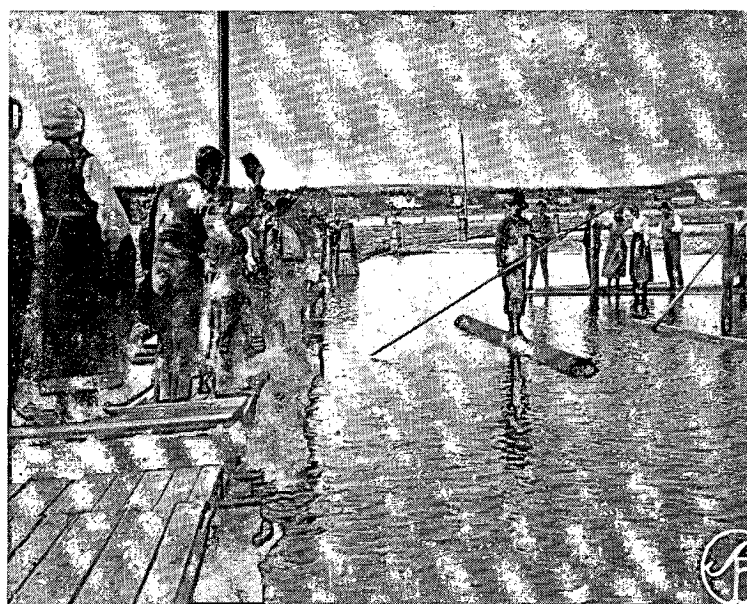
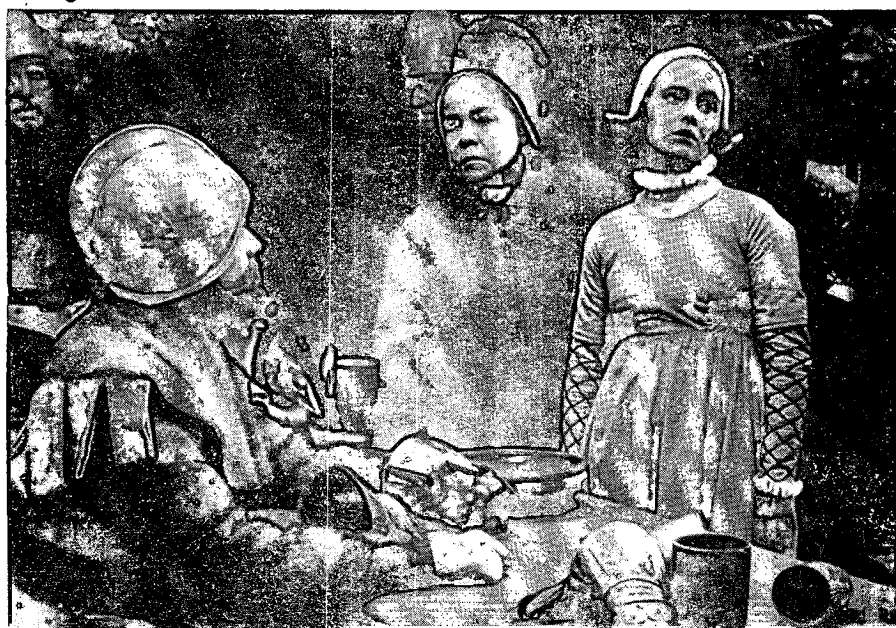
Un film di ragazzi, e per ragazzi, è pure il messicano *Simitrio,* storia lacrimevole e sorridente di un vecchio maestro quasi cieco e dei suoi scolari terribili, che per coprir le proprie malefatte gl'inventano addirittura uno scolaro inesistente — il Simitrio appunto del titolo — che ciascuno di essi impersona di volta in volta e al quale fanno compiere ogni sorta di diavolerie: talché il vegliardo, come capita, si affeziona particolarmente al discolo alunno, lo riprende, lo educa, cerca di emendarlo, scopre in lui delle qualità, e soffre non poco quando i ragazzi, timorosi di aver tirato troppo in lungo il gioco, gli comunicano che Simitrio — facile simbolo di virtù e difetti degli scolari di tutto il mondo — è morto. Emilio Gomez Muriel, anziano mestierante che ha un « exploit » memorando nella sua carriera — quel mitico *Redes* realizzato nel 1936 assieme a Fred Zinnemann, sotto la guida di Paul Strand — ha puntato deliberatamente sugli aspetti più melodrammatici del « recit », traendone effetti di epidermica pateticità con insistenza sempliciotta ma a volte irritante, adeguatamente servito dall'attore José Elia Moreno, sanguigno e invadente protagonista.

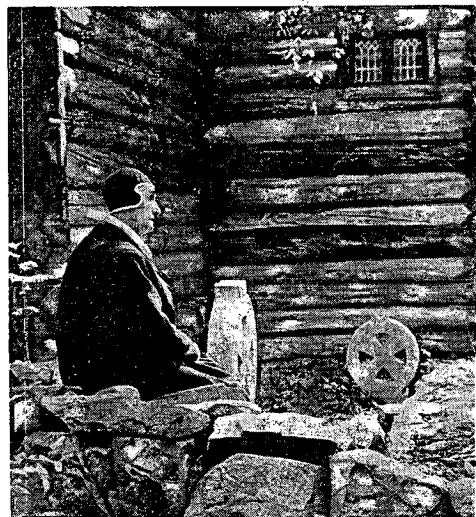
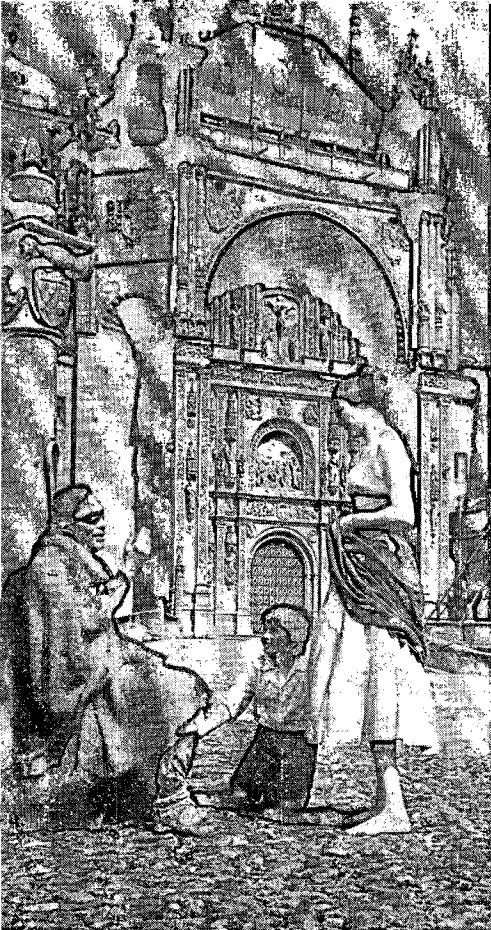
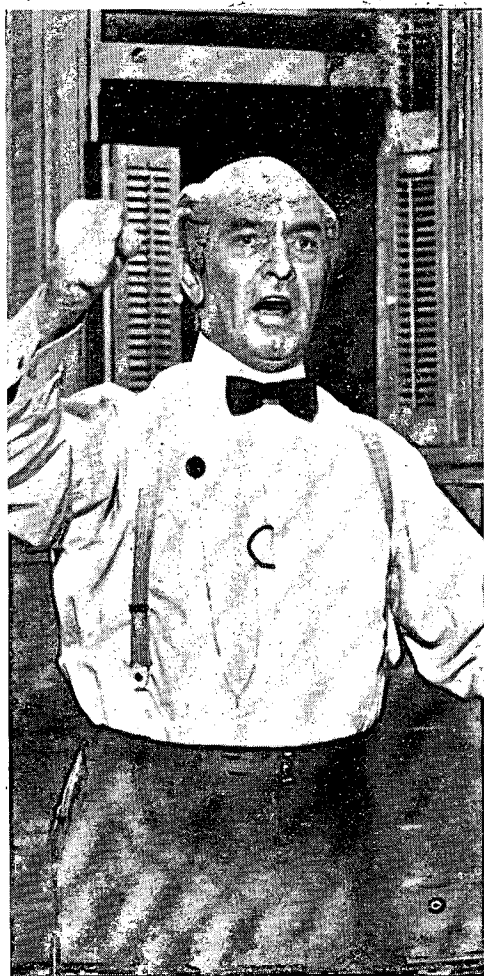
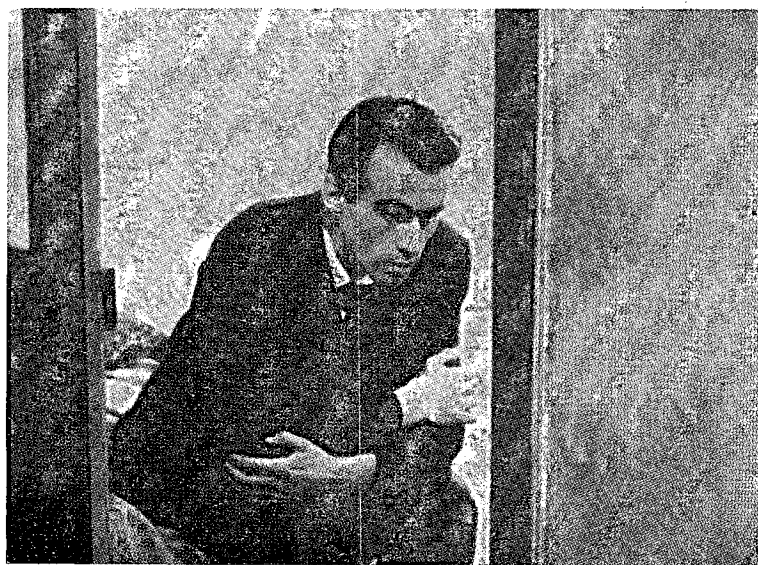
Infine, per esaurire questo capitolo dedicato ai giovani — che come si vede hanno campeggiato sia pure per fortuita coincidenza in buona parte delle pellicole esposte a San Sebastiano — registriamo il cordiale successo conseguito da *Il rossetto* di Damiano Damiani il quale, partito come un « outsider » — il nome di Damiani non poteva evidentemente dir nulla neanche ai più informati « schedatori » spagnoli — ha viceversa entusiasmato il pubblico, che ha mostrato di apprezzare la sicurezza dello stile narrativo ma soprattutto la misura, la delicatezza e la sensibilità profuse nella trattazione di un tema arduo e pericoloso come quello dell'amore di una quattordicenne per un giovane assassino. Al successo del film — che fino all'ultimo momento ha conteso a *Romeo, Giulietta e le tenebre* (forse un po' immeritatamente) i favori della giuria, e si è comunque meritato il premio della critica internazionale — ha senza dubbio contribuito anche la presenza a San Sebastiano della piccola Laura Vivaldi, che ha conquistato tutti con la sua semplicità, timidezza, autenticità, e che la sera della premiazione è stata fatta oggetto di una vera ovazione.

Il rossetto di D. Damiani (Italia).

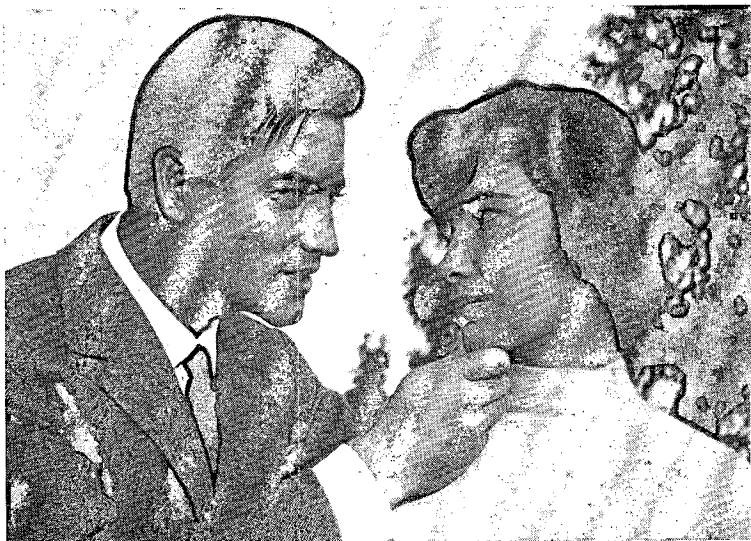
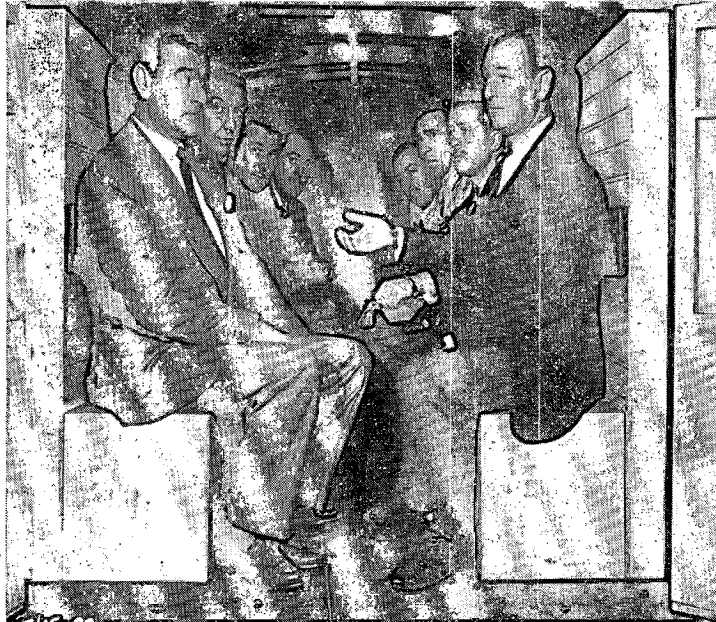
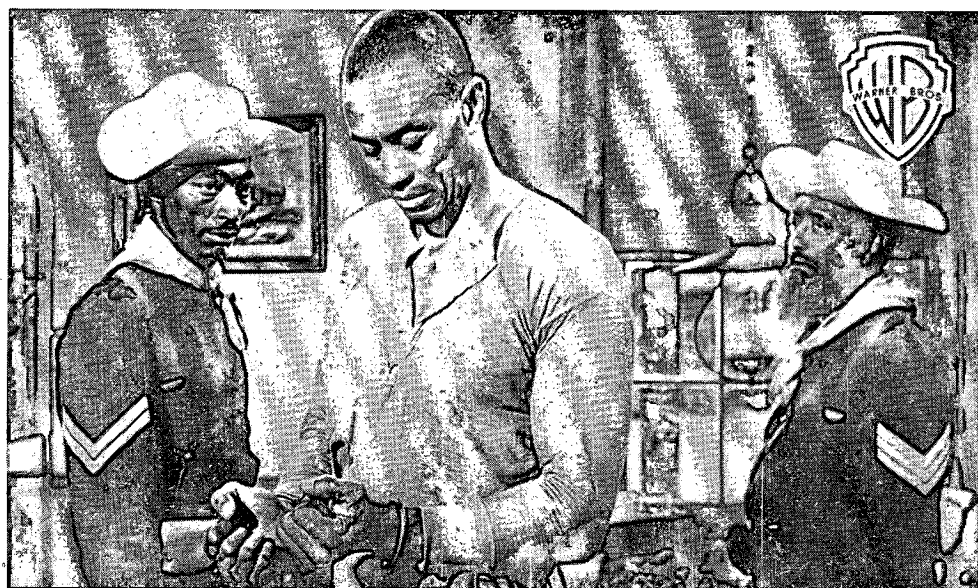
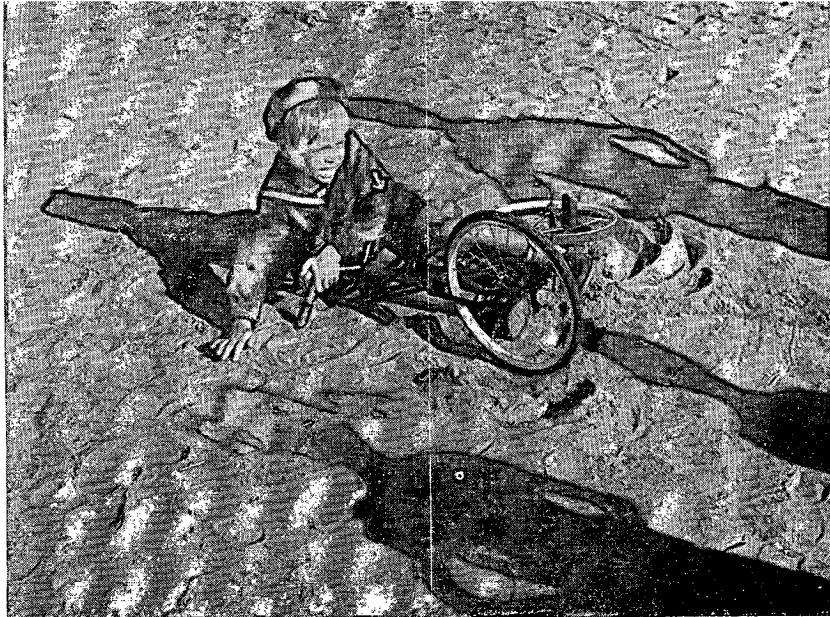
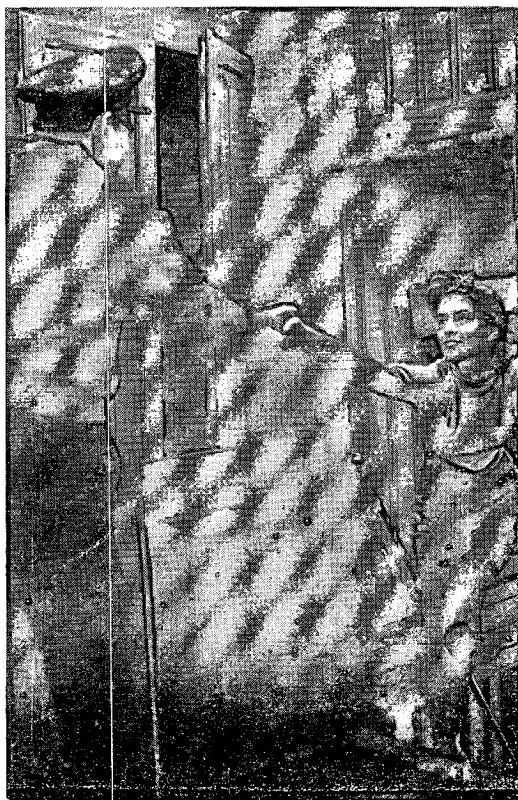
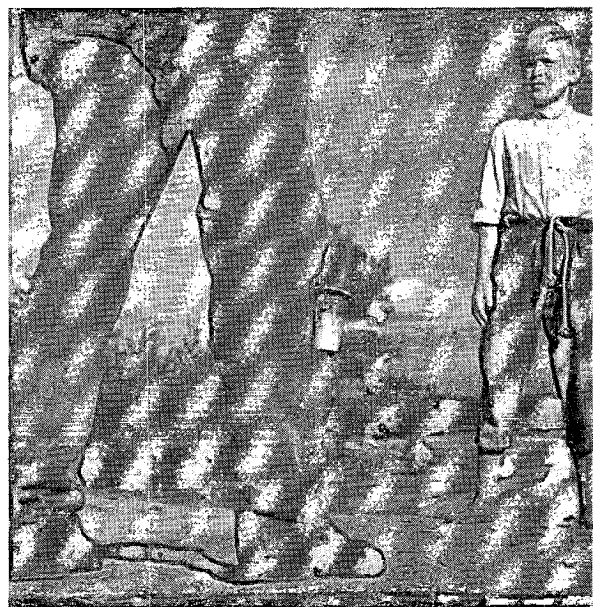
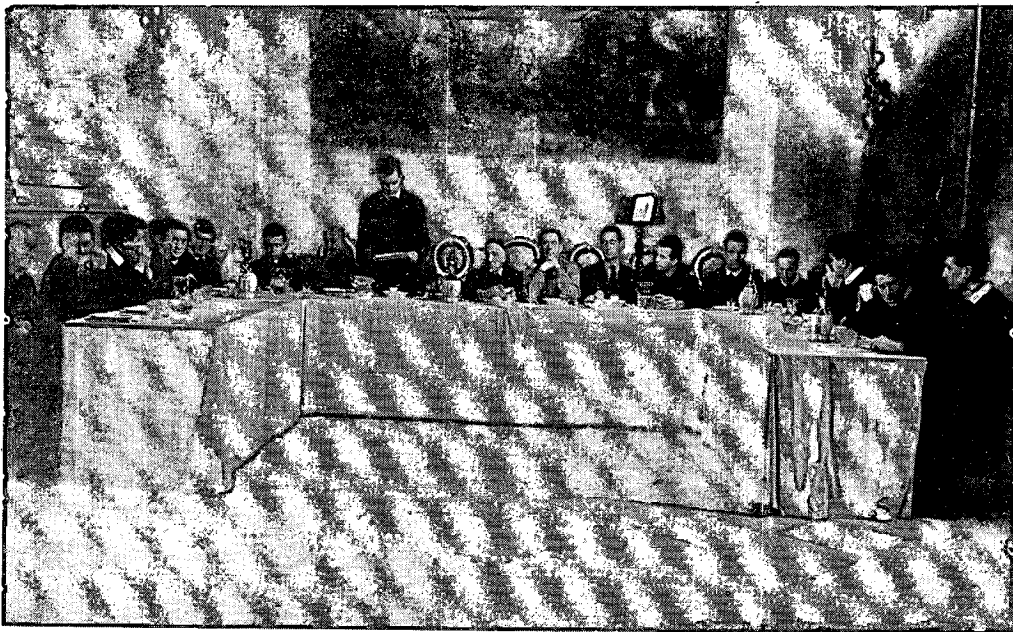
Dei film italiani non è il caso di dare un ragguaglio critico dal

Charles Magnusson - Victor Arwidsson in *Kolingens galoscher* (Le soprascarpe dello scaricatore di porto, 1911-12) di Magnusson e Jaenzon.

Hilda Borgström in *Ingeborg Holm* (1913) di Victor Sjöström.

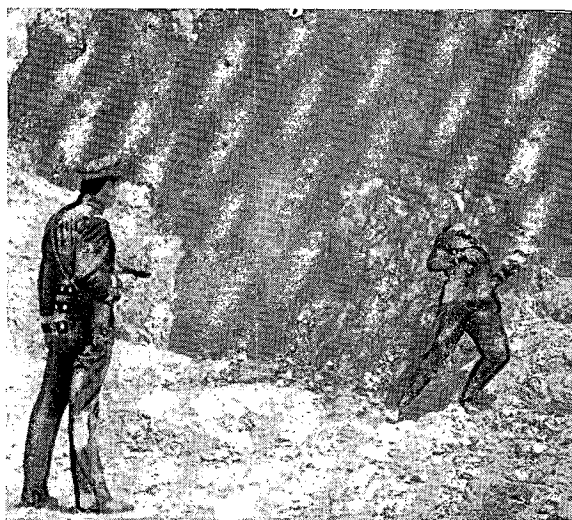
Victor Sjöström attore in due dei primi film da lui diretti: *a lato* in *Terje Vigen* (1916-17); *sopra* in *Ingmarssönerna* (I figli di Ingmar, 1918).

In alto a sinistra: Georg Blomstedt, Karin Molander e Lars Hanson in *Tösen från Stormyrtorpet* (La ragazza della fattoria Stormyr, 1917) di Victor Sjöström. *Sopra*: Hilda Borgström in *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1920-21) di Victor Sjöström. *A lato*: Lars Hanson in *Sangen om den eldröda blomman* (Il canto del fiore scarlatto, 1918-19) di Mauritz Stiller. *Sotto*: *Herr Arnes pengar* (Il tesoro di Arne, 1919) di Mauritz Stiller.

Anders de Wahl, Lars Hanson e Tora Teje in *Erotikon* (1920) di Mauritz Stiller. *A lato*: Hildur Carlberg in *Prästänkan* (La vedova del prete, 1920) di Dreyer

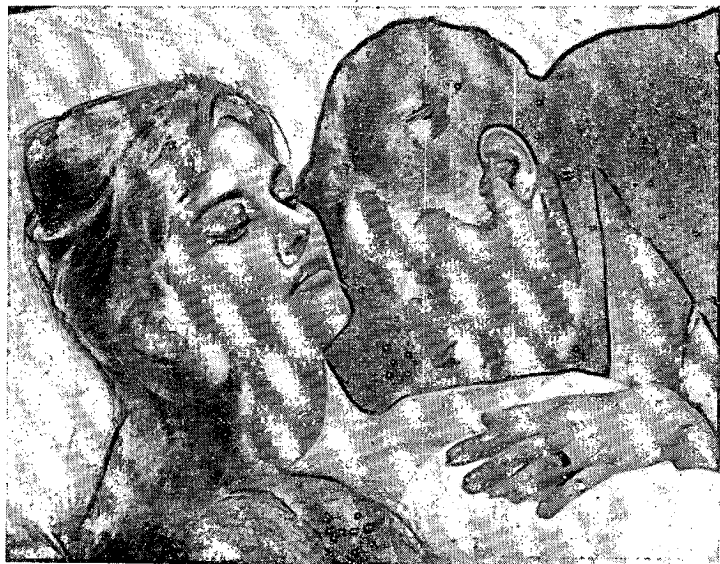
Greta Garbo in *Gösta Berlings saga* (La leggenda di Gösta Berling o I cavalieri di Ekebù, 1923-24) di Mauritz Stiller. *A lato*: Conrad Veidt e Mona Martenson in *Ingmarsarvet* (L'eredità di Ingmar, 1925) di Gustaf Molander.

Festival di Berlino - *El Lazzarillo de Tormes* (Spagna) di César Ardavin, « Orso d'oro » per il miglior film. *A lato*: Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo in *A bout de souffle* (Francia) di Jean-Luc Godard, premio per la regia. *Sotto*: Geneviève Cluny in *Les jeux de l'amour* (Francia) di Ph. de Broca, «Orso d'arg.»

Inherit the Wind (U.S.A.) di Stanley Kramer, premio per la migliore interpretazione maschile (Fredric March). *In alto a ds.*: Juliette Mayniel in *Kirmes* (Germania) di Wolfgang Staudte, premio per la migliore interpretazione femminile. *A lato*: *Our Last Spring* (Grecia) di Michael Cacoyannis. *Sotto*: Martin Lassalle in *Pickpocket* (Francia) di Bresson.

Sopra a sin.: *Jokyo* (Giappone) di Y. Masumura, K. Ichikawa e K. Yoshimura. Lee Remick in *Wild River* (U.S.A.) di Elia Kazan. *A lato*: *The Angry Silence* (Gran Bretagna) di Guy Green.

Festival di San Sebastiano - *Romeo, Julie a tma* (Cecoslovacchia) di Jiri Weiss, premio « Concha de oro » per il miglior film (nella foto Daniela Smutna e Ivan Mistrik).

Pierre Brice e Laura Vivaldi in *Il rossetto* (Italia) di Damiano Damiani, premio della Fi.Pres.Ci. *Sotto*: Belinda Lee e Alberto Sordi in *I magliari* (Italia) di Francesco Rosi.

In alto: *The League of Gentlemen* (Gran Bretagna) di Basil Dearden, premio per la migliore interpretazione maschile al complesso degli attori. *Miejsce na ziemi* (Polonia) di Stanislaw Rozewicz. *A lato*: Heinz Rühman e Karin Baal in *Der Jugendrichter* (Germania) di Paul Verhoeven. *Sotto*: *Sergeant Rutledge* (U.S.A.) di John Ford.

FESTIVAL DI KARLOVY VARY - *Serezhka* (U.R.S.S.) di G. Danielij e I. Talankin, Gran premio del festival.

Valurile Dunarii (Romania) di Liviu Ciulei, premio internazionale.

Un'inquadratura del secondo episodio di *Zhivie Gheroi* (U.R.S.S premio internazionale con menzione speciale per il regista c l'episodio, B. Bratkauskas.

Era notte a Roma (Italia) di Roberto Rossellini, premio speciale della giuria. *A lato*: *Smyk* di Zbynek Brynych (Cecoslovacchia), premio per la regia.

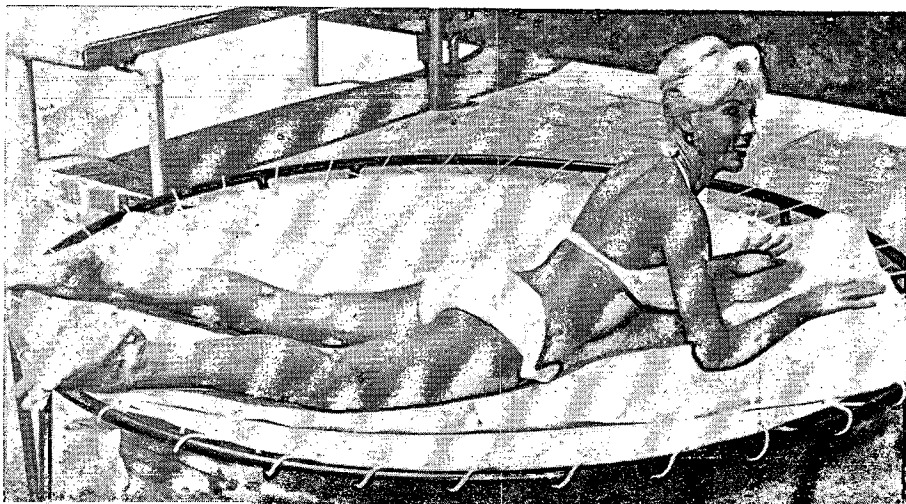
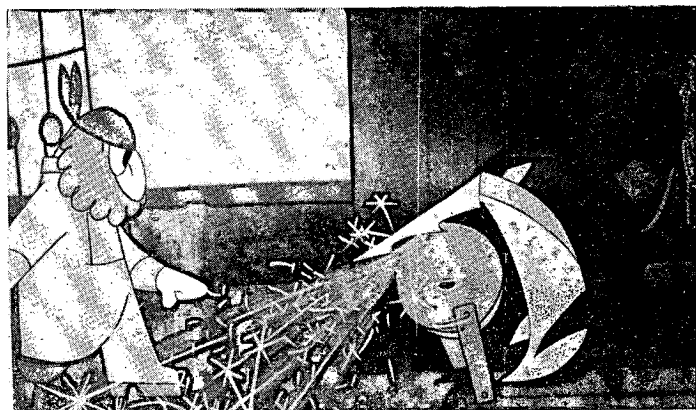
Nie Er (Repubblica Popolare Cinese) di Cieng Ciun-li, premio per il film biografico.

The Entertainer (Gran Bretagna) di Tony Richardson, premio per la migliore interpretazione maschile ex-aequo (Laurence Olivier, nella foto con Shirley Ann Field). *A lato*: Erwin Geschonnegg, ex-aequo per l'interpretazione, in *Leute mit Flügeln* (Germania Orientale) di Konrad Wolf.

La sombra del caudillo (Messico) di Julio Bracho, menzione d'onore della giuria

Micman Panin (U.R.S.S.) di M. Svejcer.

FESTIVAL DI LOCARNO - Claudia Cardinale e Marcello Mastroianni in *Il bell'Antonio* (Italia) di Mauro Bolognini, « Vela d'oro » per il miglior film.

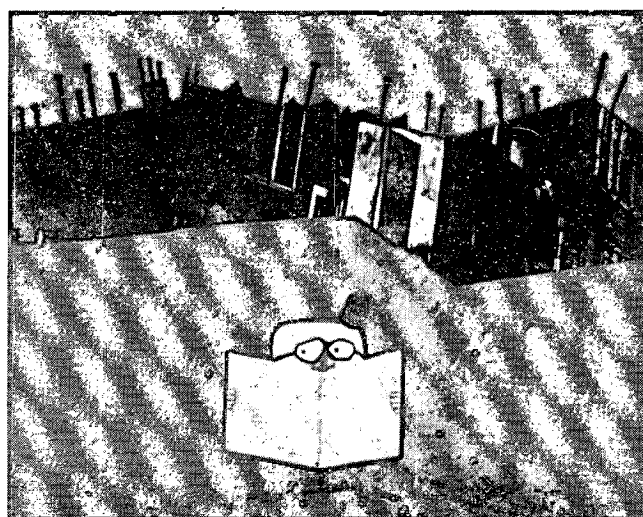
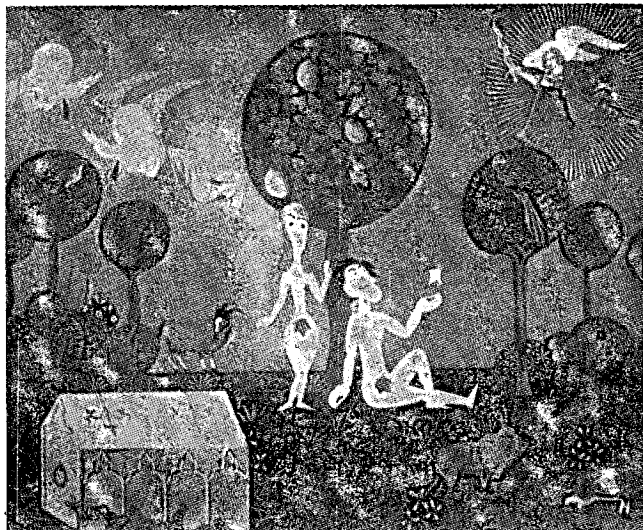
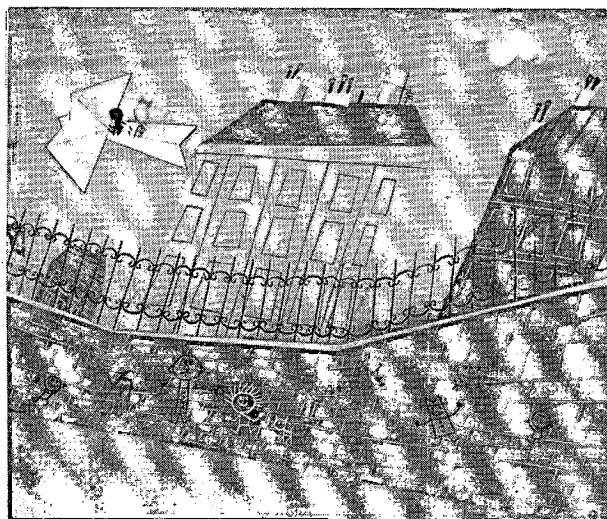
Vyssí Princip (Cecoslovacchia) di Jiri Krejcik, premio per la migliore interpretazione femminile (Jana Breichová) e premio della Fi.Pres.Ci. *Sotto*: *Foma Gordeev* (U.R.S.S.) di Mark Donskoi, premio per la regia.

Le farceur (Francia) di Philippe de Broca, premio per la migliore sceneggiatura (nella foto Georges Wilson, Anne Tonietti, Geneviève Cluny, Palau). *Sotto*: Ian Carmichael e Liz Fraser in *I'm All Right, Jack* (Gran Bretagna) di John Boulting. *Kolybjelnaja* (U.R.S.S.) di Mikhail Kalik.

Kate Manx in *Private Property* (U.S.A.) di Leslie Stevens.

VENEZIA, MOSTRA DEL DOCUMENTARIO - *In alto*: *La casa delle vedove* di Gian Vittorio Baldi (Italia). *A lato*: *Giuseppina* di James Hill (Gran Bretagna). *Qui sopra*: *Spilimbergo* di Jorge Macario (Argentina).

Il mare di Erab di Zenzuke Nishio (Giappone). *A lato*: *Il tesoro dei pirati* di L. Marszalek (Polonia).

VENEZIA, MOSTRA DEL FILM PER RAGAZZI - Alessandro Zane e Dario Cipani in *Avventura del Sarca* di Angio Zane (Italia).

In alto e qui sopra: *Il piccolo soldato* (Cecoslovacchia); *I piccoli Giacobini* di L. H. Brown (Gran Bretagna).

Il piccolo Samurai di Taiji Yabushit (Giappone). *A lato*: *Piko* di Srek Weygand (Jugoslavia).

GIORNATA INTERNAZIONALE DI ANNECY - *In alto*: *Il leone e la canzone* e *Come arredare un appartamento* di Bretislav Pojar (Cecoslovacchia). *Qui sopra*: *Moonbird* di John Hubley (U.S.A.). *A destra*: *L'ispettore rientra in casa* di V. Mimica (Jugoslavia).

I miei dodici papà di Eduard Hofman (Cecoslovacchia). *A sin.*: *Tutti i disegni della città* di Ivo Urbanic (Jugoslavia).

momento che essi sono già stati presi in esame su questa rivista nella sede a ciò idonea; accenneremo soltanto, quindi, all'esito mediocre conseguito dai *Magliari* di Francesco Rosi, che pure si annunciava come una delle opere di punta dell'intera rassegna. E in effetti la prima mezz'ora di proiezione — l'ottima presentazione dell'ambiente dei « magliari », le divertenti se pur intemperanti esibizioni di Alberto Sordi — è stata seguita con evidente consenso. Ma in seguito l'attenzione del pubblico è parsa delusa dalla lunghezza con cui si trascina la improbabile storia d'amore che a poco a poco si sovrappone al tema principale, e soprattutto dalla difficoltà di seguire i concitati dialoghi, quasi tutti in dialetto, senza l'ausilio di didascalie, di cui la copia era priva; e vi è stato qualche segno d'insofferenza. (La cosa d'altronde non ha impedito al film di ottenere una menzione speciale — una specie di secondo premio — dalla giuria).

I magliari di F. Rosi (Italia).

Quanto mai modesta è apparsa la partecipazione spagnola, che ha ancora una volta confermato lo stato cronico di crisi in cui versa quella cinematografia, incapace al momento attuale — nonostante i vivi fermenti che agitano la generazione dei giovanissimi — di esprimere una tematica attuale e di conseguire una cifra stilistica degna di qualche attenzione. Gli stessi Berlanga e Bardem, che pure qualche anno fa richiamarono con le loro opere — indubbiamente sopravalutate, ma comunque impegnate generosamente a valicare gli stretti confini di un provincialismo culturale nel quale si adagia, come in un ferreo letto di Procuste, l'attuale società spagnola — sembrano oggi, esaurito l'entusiasmo iniziale, aver ceduto a una certa atmosfera di pigro e deluso quietismo, e costituiscono d'altronde — han sempre costituito — dei fenomeni piuttosto isolati e privi di seguito. Assenti dalla competizione i due giovani maestri, la cinematografia spagnola si è affidata alle opere di due registi anch'essi giovani, ma quanto lontani dalle inquietudini e dalla vivacità d'interessi che quelli aveva contraddistinto. Se Berlanga e Bardem erano parsi impegnati, nelle loro realizzazioni migliori, a cogliere ed assimilare — un po' troppo pedissequamente, peraltro — la lezione offerta dagli uomini più significativi del giovane cinema europeo, José Maria Forque e Antonio Isasi-Isasmendi invece — autori rispettivamente di *De espaldas a la puerta* (t.l.: Spallate alla porta) e di *La mentira tiene cabellos rojos* (t.l.: La mentitrice dai capelli rossi) non sembrano mossi da ambizioni diverse che confezionare dei prodotti commerciali di dichiarata e epidermica imitazione straniera. Il primo infatti ha pre-

De espaldas a la puerta di J. M. Forque (Spagna).

sentato un mediocre « giallo » con vaghe implicazioni psicologiche, smaccatamente modellato sui vari « Maigret » alla Delannoy, dai quali rimane comunque ben lontano, riuscendo tutt'al più ad avvicinarsi ad una cattiva imitazione del « tenente Sheridan ». Medesime considerazioni vanno fatte per *La mentira*, nel quale Isasi-Isasmendi cerca maldestramente d'inserirsi nel filone illustre della commedia americana giallo-rosa, nutrendo addirittura in qualche tratto l'ambizione di rifare il verso ad Alfred Hitchcock, maestro riconosciuto del « genere ». Lo scenario stesso ricorda abbastanza quello di *Vertigo* (La donna che visse due volte), ma è svolto con una goffaggine e una ingenuità — unite a una certa pretensione — che inducono francamente a un vivo senso di irritazione.

La mentira tiene cabellos rojos di A. Isasi-Isasmendi (Spagna).

Un considerevole, quanto meritato, insuccesso ha pure conseguito l'ultimo film di lingua spagnola previsto dal programma. *He nacido in Buenos Aires* dell'argentino Francisco Mugica è un'ambiziosa cavalcata storica attraverso alcuni decenni di vita nazionale (dall'ultima decade dell'800 alla fine della prima guerra mondiale). Sono gli anni in cui si verifica la nascita dell'Argentina come stato moderno, si consolida una società industriale e cittadina contrapponentesi al languente capitalismo terriero, si vanno formando le prime organizzazioni sindacali, si svolgono le prime, contrastate elezioni; ma sono anche e soprattutto — suggerisce il film — gli anni in cui nasce il tango. L'idea di delineare una cinematografica storia di questa danza illustre, al ritmo della quale si mosse verso la guerra un'intera generazione di là e di qua dell'Oceano, e porle a far da sfondo e contrappunto le vicende politiche e civili della nazione argentina, non era cattiva né mancava di stimolanti suggestioni. Ma la realizzazione è rimasta troppo inferiore alle ambizioni dell'assunto: in una cornice scenica abbastanza fastosa e fedele, ma organizzata senza gusto né misura, il regista ha cercato vanamente di comporre una serie di quadri animati che avessero il sapore della stampa liberty (aiutandosi anche con l'impiego di una imbibizione color seppia che risulta qualche volta stancante), ma non è riuscito a superare il livello di un mediocre teatro da operetta, malamente servito, oltretutto, da uno stuolo di attori volonterosamente filodrammatici.

He nacido in Buenos Aires di F. Mugica (Argentina).

Non più che una menzione spetta all'indiano *Namminabantu* (t.l.: Il servo fidato) di Adhurti Subbarao, balbettante tentativo di affrontare un problema sociale di grande momento per quel paese — le condizioni miserabili in cui versano i contadini, ancora allo

Namminabantu di A. Subbarao (India).

stato di servi della gleba e soggetti alle peggiori angherie da parte dei feudatari — tema che il film fa annegare nel mare magnum di una storia infantilmente « mélo », affidata a una regia che appare ancora ferma all'abbici nell'impiego del linguaggio cinematografico.

Un solo film ha presentato la Gran Bretagna: una produzione indipendente finanziata da un gruppo di attori, che sono anche gli interpreti principali, e dal regista Basil Dearden. *The League of Gentlemen* (Un colpo da otto) è un « giallo » svolto in chiave umoristica, secondo un modulo caro alla tradizione cinematografica inglese. Un gruppo di ex ufficiali — tutti dispensati per vari motivi, nessuno dei quali molto onorifico, dal servizio — decidono, sotto la guida di un ex colonnello, di mettere a frutto le esperienze strategiche e tattiche fatte in tempo di guerra e, dopo una meticolosa e scientifica preparazione, effettuano una colossale rapina ai danni di una banca. « Il delitto non paga » naturalmente: e quando tutto sembra finito nel più soddisfacente dei modi, il solito particolare insignificante li tradirà. Sceneggiato con lucida ma fredda abilità, dialogato con puntuale « sense of humour », diretto con smaliziato mestiere, interpretato gustosamente da attori come Jack Hawkins, Nigel Patrick, Roger Livesay, Richard Attenborough, il film non va però al di là di un esito di corretto artigianato, né mai riesce a suscitare una autentica partecipazione al gioco che è troppo scopertamente meccanico, e manca di quell'aggancio iniziale a una situazione di verosimiglianza che è il primo accorgimento cui deve badare chi voglia montare simili macchine ad orologeria.

The League of Gentlemen di B. Dearden (Gran Bretagna).

Con una certa curiosità era atteso l'*Austerlitz* (Napoleone ad Austerlitz) di Abel Gance, che segna la « rentrée » del vecchio patriarca del cinema francese nell'agone cinematografico da lui disertato dall'epoca di *La Tour de Nesle* (1953) e al tempo stesso il suo ritorno a un argomento e a un personaggio a lui cari oltremodo. Non è il caso di stare a ricordare quello che il primo *Napoléon* (1926) significò nella storia dello spettacolo cinematografico, a cui suggeriva, con la sua concezione grandiosa e con l'impiego del triplice schermo, una dimensione del colossale che solo trent'anni dopo il Cinerama e, in misura minore, i vari sistemi di schermo largo avrebbero parzialmente acquisito. Basterà qui rilevare come a una concezione magniloquente e spettacolare sia anche informata questa nuova versione, in Dyaliscope e Eastmancolor, che abbraccia un periodo cruciale delle carriera del grande corso: gli anni che vanno dal 1801 al 1805,

Austerlitz di A. Gance (Francia).

dal consolato perpetuo all'impero e alla vittoria sugli eserciti collegati di Weirother e di Kutusov. Ma il film mostra con palese evidenza quanto il trascorrer del tempo abbia infiacchito la vena registica di Gance, smorzandone gli slanci e appannandone lo smalto già brillante. In questo mastodontico *Austerlitz* — della durata di quasi tre ore — si individuano due parti nettamente distinte tra loro, che malamente si è cercato di fondere in una omogenea unità narrativa: la prima ci mostra un Napoleone alle prese con i fastidi del potere, gl'intrighi familiari, le mene politiche, gli amori, le ambizioni altrui e la propria; e nell'intento di creare il vasto quadro di ambiente risulta spaventosamente affastellata di fatti, di episodi, di personaggi disegnati secondo un cliché da letteratura popolare, molti dei quali appaiono per pochi attimi per poi sparire misteriosamente, inghiottiti nel gorgo di una sceneggiatura mammouth. La seconda parte è tutta occupata dai preparativi e dalla effettuazione della grande battaglia, e risulta anch'essa pletorica e talvolta confusa, anche se non le si può negare una virulenta efficacia spettacolare, un gusto abbastanza sicuro nell'impostazione pittorica della fotografia — modellata nella composizione e negli effetti luministici alla concezione neoclassica di un David e di un Gérard —, una indubbia maestria nel far muovere le masse e nel montare la gigantesca macchina guerresca. In tanta frastornante confusione, che in definitiva riechieggia senza troppo estro né accensioni di fantasia precedenti ormai illustri o comunque famosi, la cosa più interessante è il tentativo di presentare un Napoleone abbastanza inedito e anticonvenzionale, del quale si tenta di costruire una biografia psicologica non priva di spunti felici: un Napoleone « uomo qualunque », volta a volta irascibile, vanitoso, geloso, accorato, tenero, meschino, dubbioso, appassionato, prigioniero delle circostanze e quasi riluttante di fronte alle responsabilità che gli si presentano. Peccato che su questa strada — che poteva dare un tono al film e conferire al personaggio una dimensione poetica — Gance non abbia insistito come si doveva, e abbia preferito in definitiva puntare tutte le sue carte sulla grossa « machine à spectacle ». La quale, in effetti, funziona abbastanza, assicurando all'opera — che non rimarrà certo fra le realizzazioni più significative del suo autore — una invidiabile carriera commerciale.

Sergeant Rutledge di J. Ford (U.S.A.).

Resta da parlare degli Stati Uniti, presenti con due opere di un certo prestigio, dovute rispettivamente a un regista della vecchia guardia e a un giovane delle leve recenti. *Sergeant Rutledge*

è l'ultima fatica del glorioso John Ford: una ennesima variazione sul tema degli indiani, stavolta complicata dalla inserzione di motivi polemici in senso antirazzistico (un sergente negro è accusato ingiustamente di aver violentato e ucciso una ragazza bianca) e da un intrigo giudiziario con « suspence » e duplice sorpresa finale. Su uno scenario così pletoricamente composito il vecchio regista ha compiuto una semplice esercitazione narrativa, riuscitissima in talune sequenze di cavalcate e di battaglie — che, splendidamente fotografate in Technicolor da Bert Glennon negli ormai classici paesaggi di Tombstone, hanno il piglio avvincente del miglior Ford —, o in alcuni di quei contrappunti comici cari al regista, ma che troppo spesso e, soprattutto nello sbrigativo finale, scade in un manierismo caramelloso e in una eccessiva semplificazione dei caratteri. Un poderoso protagonista è il negro Woody Strode, dotato di un fisico atletico e di una maschera intensa e misuratissima; accanto a lui gli sbiaditi Jeffrey Hunter e Constance Towers, e il solito ricco stuolo dei caratteristi fordiani, tra i quali, gustosissima, la vecchia e gloriosa Billie Burke.

The Fugitive Kind di S. Lumet (U.S.A.).

Quanto a *The Fugitive Kind* (Pelle di serpente) di Sidney Lumet, si tratta della versione cinematografica dell'*Orpheus Descending* di Tennessee Williams. La costruzione drammaturgica dell'originale è stata rispettata — tranne che nel finale, qui portato ad un estremo grado di esasperazione drammatica — con fedeltà fin troppo pedissequa persino nell'impostazione scenografica, con rare evasioni in esterni, e pochissimi mutamenti al dialogo, che è lento, estenuante, allusivo, morbido ed ambiguo, come sempre in Williams. Tuttavia il film non è affatto privo di qualità cinematografiche né di valori espressivi: il regista Sidney Lumet — che già con *Twelve Angry Men* (La parola ai giurati) rivelò un temperamento nervoso e una singolare capacità di animare cinematograficamente storie di derivazione teatrale e ambienti chiusi e angusti — ha compiuto un « exploit » registico di notevole portata, popolando un incredibile « bric à brac » scenografico di personaggi ai quali la improbabilità psicologica e la esasperata violenza degli atteggiamenti esteriori non impedisce di conseguire una certa dimensione artistica, nella quale si attenua e in qualche modo si riscatta il loro vizio di origine: la teatralità effettistica e l'intellettualismo gratuito che caratterizza queste come altre creature del commediografo americano. L'atmosfera è densa, pregnante, l'illuminazione e la fotografia — dovute a un maestro come Boris Kaufman — e i sinuosi movimenti della macchina creano un

clima unitario in cui si fondono con coerenza le lunghe scene di « atmosfera » e i violenti strappi realistici che punteggiano l'azione. Ma il punto di merito maggiore del film sta nell'interpretazione, che vede unito un terzetto straordinario di attori: Anna Magnani, controllatissima, intensa, drammatica nella sua maschera incisa di sofferenza e di passione; Marlon Brando, ormai giunto a un grado di abilità nel quale il compiacimento virtuosistico diventa nudità assoluta, assenza quasi completa di movimento che non sia riflesso di un moto interiore; Joanne Woodward, esasperata e tagliente, grottesca e tragica nella composizione di un personaggio di ninfomane tipicamente williamsiano. In una simile gara di capacità interpretativa resta solo un mistero perché alla Magnani, protagonista di poderoso rilievo, la giuria abbia preferito la Woodward, che non le è superiore in bravura e che ha una parte di minor respiro.

Questa è stata San Sebastiano. Una rassegna, per concludere riallacciandoci a quel che dicevamo all'inizio, che deve ancora trovare un suo « ubi consistam » e una sua caratterizzazione, ma che già oggi forse può dirsi non sia del tutto inutile, dal momento che esso riesce in certo modo a costituire un porto franco di discussioni e d'incontri in un paese per altri versi così isolato, e soprattutto ad essere per gli spagnoli una occasione per respirare un'atmosfera di comunione europeistica e di civiltà culturale di cui lo straniero avvertito coglie in molti ambienti e gruppi d'intellettuali, ma anche nello spettatore semplice e meno provveduto, la insopprimibile esigenza.

GUIDO CINCOTTI

I film di San Sebastiano

ROMEO, JULIE A TMA (Romeo, Giulietta e le tenebre) — **r.**: Jiri Weiss - **s.**: da un racconto di Jan Atcenasek - **sc.**: Jiri Weiss - **f.**: Vaclav Hanus - **m.**: Jiri Srnka - **scg.**: Karel Skvor - **int.**: Daniela Smutna, Ivan Mistrik, Jirina Sebailova, Blanka Bohdanova, Eva Mrazova, Frantisek Smolik, Jiri Kodet, Milos Nedbal - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

Premio « Concha de oro » per il miglior film e premio del Sindacato registi e realizzatori cinematografici spagnoli per la migliore regia.

I MAGLIARI di Francesco Rosi. Vedere dati nel n. I-II, 1960, pag. 118.
Menzione speciale della giuria.

THE LEAGUE OF GENTLEMEN (Un colpo da otto) — **r.**: Basil Dearden - **s. e sc.**: Bryan Forbes - **f.**: Arthur Ibbetson - **m.**: Philip Green - **scg.**: Peter Proud - **int.**: Jack Hawkins, Nigel Patrick, Roger Livesey, Richard Attenborough, Bryan Forbes, Kieron Moore, Robert Coote, Terence Alekander, Melissa

Stribling, Nanette Newman, Lydia Sherwood, Norman Bird - **p.**: Allied Film Makers - **o.**: Gran Bretagna.

Premio per la migliore interpretazione maschile al complesso degli attori.

THE FUGITIVE KIND (Pelle di serpente) — **r.**: Sidney Lumet - **s.**: dal dramma «Orpheus Descending» di Tennessee Williams - **sc.**: Tennessee Williams, Meade Roberts - **f.**: Boris Kaufman - **m.**: Kenyon Hopkins - **int.**: Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward, Maureen Stapleton, Victor Jory, R. G. Armstrong, Emory Richardson - **p.**: Martin Juron e Richard Stepherd - **o.**: U.S.A.

Premio « Concha de plata » e premio per la migliore interpretazione femminile (Joanne Woodward).

IL ROSSETTO di Damiano Damiani. Vedere dati nel n. V-VI, 1960, pag. 129.

Premio della Fi.Pres.Ci.

ROBO-NO ISHI (t.l. **Le pietre del cammino**) — **r.**: Seiji Hisamatsu - **s.**: da un romanzo di Yuzo Yamamoto - **sc.**: Kaneto Shindo - **int.**: Hiroyuki Ohta, Setsuko Hara, Hisaya Morishige, Tatsuya Mihashi, Kyu Sazanka - **p.**: Toho - **o.**: Giappone.

Premio dell'O.C.I.C.

SIMITRIO — **r.**: Emilio Gomez Muriel - **s.** e **sc.**: Jesus Gardenas, Emilio Gomez Muriel - **f.**: Jack Draper - **m.**: Gustavo C. Carrion - **scg.**: Jesus Braco - **int.**: José Elias Moreno, Carlos Lopez Moctezuma, Javier Tejada, Maria Teresa Rivas, Irma Dorantes, Emma Roldan, Julio Aleman - **p.**: Corsa - **o.**: Messico.

Premio « Perla del Cantabrico » per il miglior film di lingua spagnola.

SERGEANT RUTLEDGE (I dannati e gli eroi) — **r.**: John Ford - **s.** e **sc.**: James Warner Dellah, Willie Goldbeck - **f.**: Bert Glennon - **m.**: Howard Jackson - **int.**: Woody Strode, Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Juano Hernandez, Willis Bouchey. Carleton Young - **p.**: Willie Goldbeck, Patrick Ford per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A.

Premio della Federazione spagnola dei Cineclubs.

AUSTERLITZ (Napoleone ad Austerlitz) — **r.**: Abel Gance, con la collaborazione di Roger Richebé - **s.** e **sc.**: Abel Gance, Roger Richebé - **f.** (Eastmancolor, Dyaliscope): Henri Alékan, Robert Juillard - **m.**: Jean Ledrut - **scg.**: Jean Douarinou - **int.**: Pierre Mondy, Martine Carol, Claudia Cardinale, Anna Maria Ferrero, Jack Palance, Orson Welles, Vittorio De Sica, Jean-Louis Trintignant, Jean Marais, Rossano Brazzi, Leslie Caron, Ettore Manni, Georges Marchal, Jean Mercure, Anna Moffo, Elvire Popesco, Daniella Rocca, Michel Simon, Janez Vrhovec, Jean Marc Bory, Jacques Castelot, André Certes, Claude Conty, Jean Louis Horbette, Nelly Kaplan, Lucien Raimbourg, Pierre Tabard, Maurice Teynac - **p.**: Galatea Film, Roma-C.F.P.I.-Lyre, Parigi - **o.**: Italia-Francia.

Omaggio della giuria internazionale ad Abel Gance per il complesso della sua opera.

DER JUGENDRICHTER (t.l. **Il giudice dei minori**) — **r.**: Paul Verhoeven - **s.** e **sc.**: Hans Jacoby, Istvan Bekeffi - **f.**: Erich Claunigk - **m.**: Raymund Rosenberger - **scg.**: Rolf Zehztbauer - **int.**: Heinz Rühmann, Karin Baal, Lola Müthel, Hans Nielsen, Rainer Brandt, Peter Tom - **p.**: Kurt Ulrich-UFA - **o.**: Germania.

MIEJSCE NA ZIEMI (t.l. **Un posto sotto il sole**) — **r.**: Stanislaw Rozewicz - **s.** e **sc.**: Tadeusz Rozewicz, Kornel Filipowicz - **f.**: Wladyslaw Forbert - **m.**: Lucjan M. Kaszycky - **int.**: Stefan Friedman, Jadwiga Jedrzejewska, Boleslaw Plotnicki, Kazimierz Fabisiak, Piotr Polonski - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia.

HE NACIDO IN BUENOS AIRES (t.l. **E' nato a Buenos Aires**) — **r.**: Francisco Mugica - **s.** e **sc.**: Rodolfo Taboada - **f.**: Ricardo Yunis - **m.**: Sebastian Piana - **scg.**: Germen Gelpi, Mario Vanerelli - **int.**: Gilda Lonsek, Maria Luisa Robledo, Lillian Blanco, Mario Fortuna, Enzo Viena, Santiago Arrieta - **p.**: Bedoya - **o.**: Argentina.

DE ESPALDAS A LA PUERTA (t.l. **Spallate alla porta**) — **r.**: José Maria Forque - **s.** e **sc.**: Alfonso Paso, Luis de los Arcos, José Maria Forque - **f.**: Enrique Guerner - **m.**: Ramon Vives - **scg.**: Antonio Simont - **int.**: Emma Penella, Amelia Bence, Luis Prendes, Elisa Loti, Luis Pena - **o.**: Spagna.

LA MENTIRA TIENE CABELLOS ROJOS (t.l. **La mentitrice ha capelli rossi**) — **r.**: Antonio Isasi-Isasmendi - **s.** e **sc.**: Cameron, Illa, Isasi - **f.**: Aurelio G. Larraya - **m.**: Duran Alemany - **scg.**: Juan Alberto - **int.**: Amalia Gade, Arturo Fernandez, Eulalia Del Pino, Milo Quesada, Laura Granados, Carlos Lloret - **p.**: Isasi - **o.**: Spagna.

NAMMINABANTU (t.l. **Il servo fidato**) — **r.**: Adhurti Subba Rao - **s.** e **sc.**: S. Satya Narayana - **f.**: B. S. Jagirdhar - **m.**: M. Venu - **scg.**: S. Krishna Rao, G. U. Subba Rao - **int.**: Savithri, A. Nageswara Rao, S. V. Ranya Rao, G. Venkortewara Rao - **p.**: Y. Venkanna Chowdary - **o.**: India.

(*a cura di* Guido Cincotti)

Karlovy Vary: il numero non è potenza

A Karlovy Vary il numero è potenza. O almeno viene considerato tale. Molti i paesi presenti (nel primo fascicolo del bel bollettino stampato quotidianamente durante il festival ne venivano enumerati ben 47, oltre all'O.N.U.: certo un record, anche se gli Stati Uniti persistono nel loro stolido ed inutile isolamento e se la presenza di alcune nazioni è rimasta nominale o limitata al campo del cortometraggio), molti i film ammessi in competizione (trentacinque lungometraggi a soggetto), molti i premi distribuiti (undici, oltre a tre menzioni o « indirizzi », per i soli film a soggetto). Troppi, direi. Per lo meno riferendomi ai premi. Quanto ai film, un festival come quello di Karlovy Vary non può non appagare i « collezionisti », dato che offre la possibilità — presso che unica — di vedere opere provenienti da paesi che non figurano nei « cartelloni » di alcun festival occidentale: non alludo soltanto alla Mongolia o all'Albania, alla Corea del nord o all'Indonesia, ma anche — poniamo — alla Turchia. Resta però il fatto che — pur di guadagnare in quantità — il festival di Karlovy Vary si dimostra disposto non soltanto a scapitare in qualità, ma anche a passar sopra alla propria insegna, che suona: « Per dei rapporti generosi fra gli uomini, per un'amicizia durevole fra gli uomini ». Pur tenendo conto della genericità programmatica di tale insegna, sarebbe difficile negare ch'essa voglia alludere ad un cinema di *contenuti*. Con il quale — valore intrinseco nullo a parte — non so proprio cos'abbia a che vedere

l'opera presentata dall'Austria: *Traumrevue* di Eduard von Borsody, un film-rivista la cui idiozia, del più logoro cattivo gusto mitteleuropeo 1930, avrebbe avuto per lo meno bisogno del sostegno di attori dei quali si va perdendo lo stampo. Quello dell'Austria è un caso-limite, ma di zavorra a Karlovy Vary se ne è avuta in abbondanza, anche se in più casi si è trattato, ripeto, di una zavorra che aveva se non altro il pregio dell'insolito, dell'esotico. Vediamo comunque di sbarazzarcene rapidamente in sede di bilancio critico.

Traumrevue di E. von Borsody (Austria).

ALBANIA — Ha presentato *Furtuna* (Uragano) di Juri Ozerov, un film sulla resistenza albanese contro gli italiani prima, contro i tedeschi poi; la parte che ci riguarda è spesso di una comicità irresistibile, anche se del tutto involontaria (vedi l'avanzata delle truppe mentre da un camion risuona — grazie ad un disco — il canto galvanizzante di « Siciliana bruna »).

Furtuna di J. Ozerov (Albania).

ARGENTINA — Ha figurato con *La potranca* (La puledra) di Roman Vinoly Barreto, che rientra negli schemi erotico-melodrammatici, cari a tanto cinema latino-americano.

La potranca di R. Vinoly Barreto (Argentina).

AUSTRIA — Vedi sopra.

BRASILE — *Na garganta do diabo* di Walter Hugo Khoury è — l'ho già detto e ripetuto — un film abbastanza simpatico nella sua acerbità talvolta preziosistica; ma arrivava per la terza volta ad un festival internazionale. (Cui è seguito subito Porretta Terme: e quattro.)

Na garganta do diabo di W. H. Khoury (Brasile).

CECOSLOVACCHIA — Due film su tre erano superflui: *Prerusená písen* (La melodia interrotta) di Frántisek Zácek, melodramma « patriottico » in istile ciaureliano, frutto di una coproduzione slovacco-sovietica, e *Zkouska pokracuje* (La prova continua) di Jaroslav Balík, film che racconta con schematismo di eredità zdanoviana la crisi politico-artistico-coniugale di un giovane attore, chiamato ad interpretare sulla scena la figura di Julius Fucík.

Prerusená písen di F. Zácek (Cecoslovacchia)

Zkouska pokracuje di J. Balík (Cecoslovacchia).

CEYLON — E' stato presente con *Sandesaja* (La missione) di Lester J. Peries, piatta rievocazione delle lotte dei ribelli cingalesi contro i Portoghesi nel secolo decimosettimo.

Sandesaja di L. J. Peries (Ceylon).

COREA DEL NORD — Il film esibito era *Rjuk nammä* (Le carezze materne) di Ciu Jong-sop, indigente esercitazione sul tema degli orfani di guerra e del contrasto tra vecchia e nuova mentalità.

Rjuk nammä di Ciu Jong-sop (Corea del nord).

Lumisten metsien tyttö di W. Markus (Finlandia).

FINLANDIA — *Lumisten metsien tyttö* (La ragazza delle foreste nevose) di William Markus è il racconto dell'« impossibile » amore di una sedicenne semiselvaggia per il proprio insegnante, giunto dalla città nelle remote foreste del nord. All'attivo del film ascriverei solo il fascino acerbo della protagonista, Anneli Sauli.

Der schweigende Stern di K. Maetzig (Germania Or.).

GERMANIA ORIENTALE — Dei due film presentati, uno, *Der schweigende Stern* (La stella silenziosa) di Kurt Maetzig (coproduzione con la Polonia), non fa che riprodurre i più mediocri moduli del film di fantascienza statunitense e nipponico (si tratta qui di una spedizione su Venere).

Oinaru tabiji di H. Sekikawa (Giappone).

GIAPPONE — *Oinaru tabiji* (Un lungo viaggio) di Hideo Sekikawa è né più né meno che un *Ferroviere* nipponico, carico di casi lacrimevoli e melodrammatici, superficiale ed estremamente frammentario nel suo andamento ciclico.

Híra-Móti di K. Chópra (India).

INDIA — *Híra-Móti* (Creature mute) di Krishan Chópra è un volenteroso e piuttosto convenzionale melodramma sociale, al centro della cui vicenda si trova una coppia di bufali, e che dimostra una volta di più — buone intenzioni a parte — come Satyajit Ray sia nel suo paese un isolato e come sia difficile, in India, andare contro certi schemi e certi gusti. Al film è stata attribuita una menzione onorevole speciale.

Sekedjap mata (Indonesia).

INDONESIA — Il film presentato si intitola *Sekedjap mata* (Il ritratto vivente), il nome del regista non è stato reso noto; la storia riguarda un pittore, ossessionato da un ritratto femminile che ha dipinto « di fantasia » ed il cui « originale » egli crede sempre di riconoscere nella vita reale; la realizzazione è sul piano delle aste che i bambini tracciano in prima elementare.

Den Kara Leken di K. Fant (Svezia).

SVEZIA — *Den Kara Leken* (Un giuoco che si chiama amore) di Kenne Fant è una commediola che ripropone l'eterno tema svedese dei matrimoni che non funzionano: le trovatine ci sono, ma rimangono piuttosto intenzionali, anche se il regista si diverte a mescolare bianco e nero e colore, per sottolineare il contrasto tra realtà ed immaginazione. Protagonista femminile è Bibi Andersson, all'altezza della situazione, come sempre.

HD Läppli di A. Rasser (Svizzera).

SVIZZERA — *HD Läppli* (Il soldato Läppli) non è altro che una versione aggiornata, riveduta e scorretta del *Bravo soldato Svejk*, in chiave svizzera, ad uso di un regista-attore che si chiama Alfred

Rasser e che, se come interprete non manca di una sua ruvida e bonaria comunicativa, come regista ha tutta la mancanza di estro, di fantasia, di cui sanno essere capaci quei cari elvetici.

TURCHIA — Nel folto gruppo dei film falliti il più simpatico è forse *Denize inen sokak* (La via che conduce al mare) di Attila Tokatli: la goffaggine di questo tentativo di studio sulla solitudine, sulla incomunicabilità umana ha un che di patetico. Nello sfondo si intravede l'aspirazione a fare, che so, una specie di *Umberto D.* alla turca, Allah li perdoni.

Denize inen sokak di A. Tokatli (Turchia).

Ma vi sono altri paesi la cui presenza non ha avuto gran costrutto. Come la Jugoslavia, che ha raccontato, in *Veter je stao pred zoru* (Il vento si è calmato prima dell'alba) di Rados Novakovic, una storia della Resistenza troppo simile a molte altre. Come la Spagna, che ha figurato con *El hombre de la isla* (L'uomo dell'isola) di Vicente Escriva, film il quale ripropone la vecchia favola della donna che riesce a riumanizzare un uomo reso selvaggio e bestiale dai casi della vita; il tutto ambientato contro sfondi di un pittoresco leccato ed agghindato, che ha fatto effetto su qualcuno, come dimostra il premio per la miglior fotografia attribuito all'operatore Cecilio Paniagua. Come l'Ungheria, il cui *Kölyök* (La sventatella) di Mihály Szemes è una commediola prevedibile e di rado divertente, sui malanni combinati da una giovanissima operaia innamorata e con l'argento vivo addosso. L'interpretazione — leziosetta come il personaggio — ha valso il premio per la migliore interpretazione femminile a Mari Töröcsik, che ho apprezzato assai di più altre volte, in personaggi pieni di tenerezza.

Veter je stao pred zoru di R. Novakovic (Jugoslavia).

El hombre de la isla di V. Escriva (Spagna).

Kölyök di M. Szemes (Ungheria).

Alla Bulgaria darò atto di una certa schiettezza, di una sincera emozione lirica che si alterna ai momenti di tensione drammatica, in un film peraltro elementare e di limitata originalità: *V ticha vecer* (In una sera tranquilla) di Borislav Saraliev. Alla Cina darò atto dell'oleografico ma gradevole profumo che è rinvenibile nella prima parte di *Nie Er* di Cieng Ciun-li, biografia di un compositore rivoluzionario, dove la rievocazione storica, per noi insolita (insolita come sfondo, come clima, ché lo schema è tutt'altro che inedito), va tuttavia a sfociare nell'enfasi celebrativa. (A quest'opera è stato attribuito un appositamente coniato premio per il film biografico, per il quale esso non ha avuto competitori, altra biografia non essendovi a Karlovy Vary.) Un interesse prevalentemente di contenuto offre il film messicano *La sombra del caudillo* (L'ombra del dittatore) di

V ticha vecer di B. Saraliev (Bulgaria).

Nie Er di C. Ciun-li (Cina).

La sombra del caudillo di J. Bracho (Messico).

Julio Bracho, il quale tratta della rivalità, della lotta per il potere fra i militari, durante gli « anni venti », cioè nel periodo successivo a quello rivoluzionario. Il tema della degenerazione degli ideali rivoluzionari, rimasti vuota enunciazione, di fronte al *caudillismo* dilagante, ha senza dubbio notevole importanza. Purtroppo il film di Bracho (che prende quota nella parte finale: la sequenza delle esecuzioni sommarie ha un bel rilievo) da un lato fa troppo affidamento sulla conoscenza di quelle vicende storiche da parte dello spettatore (conoscenza che all'estero è in genere assai scarsa), dall'altro concentra troppo l'attenzione sui capi, ignorando il popolo, il paese, con le sue opinioni, le sue reazioni. Il film polacco *Rok pierwszy* (Il primo anno) di Witold Lesiewicz offre un analogo interesse di contenuto e la stessa, anzi una maggiore, difficoltà di comprensione per uno straniero. Esso vuole infatti tracciare un convulso panorama della Polonia immediatamente postbellica, in preda allo scontro delle diverse fazioni. Questo Lesiewicz non è certo il Wajda di *Popiol i diament;* ma una sequenza almeno (quella della cacciata del proprietario terriero) denota la presenza di un regista, e comunque la « cifra » generale è quella, assai decorosa, cui il cinema polacco ci ha avvezzati. Più decoroso ancora è il film rumeno *Valurile Dunarii* (Le onde del Danubio) di Liviu Ciulei, dove l'ennesimo episodio resistenziale raccontato sugli schermi di Karlovy Vary si svolge, insolitamente, in prevalenza a bordo di un battello fluviale. L'indubbia lindura ed onestà del film non giustificano tuttavia il premio internazionale che gli è stato attribuito.

Rok pierwszy di W. Lesiewicz (Polonia).

Valurile Dunarii di L. Ciulei (Romania).

Rosen für den Staatsanwalt di W. Staudte (Germania occ.)

Come non lo giustificano l'innegabile originalità e la carica provocatoria che ha il soggetto di *Rosen für den Staatsanwalt* (Rose per il procuratore generale), il film di Wolfgang Staudte, presentato dalla Germania occidentale. Ma a Karlovy Vary si è molto sensibili ai contenuti, per cui il fatto che un film decisamente antinazista provenisse dalla Germania di Bonn ha indotto i più a non curarsi di vedere quale fosse il suo reale valore. Il soggetto, ripeto, era di prim'ordine: un alto magistrato, dai precedenti nazisti, incontra a distanza d'anni un ex soldato, da lui condannato a morte, durante la guerra, per il furto di due scatolette di cioccolata e sfuggito all'esecuzione soltanto grazie ad un bombardamento aereo nemico. Ma il film risolve troppo spesso tale tema, con le sue implicazioni polemiche, in chiacchiere prolisse, senza raggiungere né una nettezza di disegno narrativo né una unità di stile satirico. E' stata una bella occasione mancata (non

sul piano dei puri contenuti, ché la polemica è esplicita), anche se talune sequenze caustiche (come quella che fa da prologo al racconto) sono saporite e godibili. Lo Staudte di *Der Untertan* aveva spiegato tutt'altra coerenza di stile, tutt'altro estro.

Leute mit Flügeln di K. Wolf (Germania or.).

Dopo *Lissy*, dopo *Sterne* c'era da aspettarsi di meglio anche dal giovane Konrad Wolf, il quale ha rappresentato la Germania orientale con l'ampio ed ambizioso *Leute mit Flügeln* (Uomini con le ali), storia di un tecnico d'aviazione, militante comunista fin dall'epoca prenazistica, e delle difficoltà ch'egli incontra per comprendersi, dopo la guerra, con il figlio, cresciuto sotto il regime hitleriano. In *Lissy* Wolf aveva già raccontato una analoga pagina di storia tedesca attraverso le vicende di una coppia di sposi. Qui, pur non mancando le pagine suggestive per capacità di evocazione o per drammaticità, il risultato appare assai meno soddisfacente. Stavolta il Wolf ha fatto, non so se intenzionalmente, opera d'oratoria piuttosto che di poesia, non evitando soluzioni schematiche e limitatamente persuasive. Egregio protagonista del suo film è stato un attore brechtiano, Erwin Geschonneck, il quale non merativa tuttavia di essere appaiato ad Olivier quale miglior interprete maschile.

On n'enterre pas le dimanche di M. Drach (Francia)

Ha deluso alquanto anche il *nouvellevaguista* esordiente Michel Drach, autore di *On n'enterre pas le dimanche,* insignito in patria del premio Delluc. Perché, a conti fatti, il suo non è un saggio sulla solitudine umana — come parrebbe all'inizio —, ma un trucchetto poliziesco, scarsamente credibile e di mediocre interesse, ad onta della trovatina finale ad effetto. Certo in partenza era lecito attendersi tutt'altro film, ché le notazioni — un po' nel gusto di certi registi americani indipendenti, quali Meyers o Engel e la Orkin —, con cui il regista è riuscito a suggerire la sensazione di isolamento, di solitudine, provata dal suo protagonista negro, in mezzo a Parigi, sono assai belle, assai autentiche, e denotano nel Drach una facoltà visiva, una capacità vibratile di cogliere la realtà in movimento. Purtroppo fin dall'inizio il film non si regge in piedi egualmente; è infatti impossibile evitare di domandarsi perché mai quel negro debba sentirsi tanto « escluso » a Parigi, quando la capitale francese è piena di gente di colore, che ha l'aria di trovarcisi benissimo, in piena fraternità con i bianchi. Le debolezze dell'opera sono aggravate dalla inespressività assoluta della giovanissima e graziosa protagonista femminile svedese, la quale rende il suo fondamentale personaggio del tutto inerte.

Formalmente assai rozzo, ma rigorosamente autentico, è l'altro

Moi, un noir di J. Rouch (Francia).

film francese, *Moi, un noir* di Jean Rouch, che sta a mezza via tra documentario e film a soggetto ed è dotato di un eccezionale interesse di natura etnografico-sociale (l'autore è appunto un etnografo prima che un cineasta). Qui la vita di alcuni *déracinés* in una città dell'Africa occidentale è studiata, ricostruita dal vivo in maniera non sofisticata, sotto forma di discorso svolto dai negri stessi in prima persona: giovani che hanno lasciato il villaggio natio per la città ed in questa non riescono ad inserirsi proficuamente, rimanendo degli spostati.

Moritoj c bolosoj di R. Dordzpalam (Mongolia).

Un cenno di simpatia merita il film presentato dalla Mongolia, la quale mi sembra sia stata quella che ha figurato meglio tra le nazioni cinematograficamente giovani ed acerbe: *Moritoj c bolosoj* (Se avessi un cavallo) di R. Dordzpalam, candida storia di un giovane pastore spericolato, la quale — pur nella sua fragilità ed ingenuità — raggiunge istanti di un'alacrità venata di *humour,* specie nella prima parte. L'influenza sovietica è evidente, e fors'anche specifiche reminiscenze: ma il tono è genuino.

The Entertainer di T. Richardson (Gran Bretagna).

Con *The Entertainer* ha confermato il proprio talento Tony Richardson, *homo novus* del cinema britannico, il quale ha per la seconda volta, dopo *Look Back in Anger,* lavorato sulla base di un testo teatrale dell'*angry man* John Osborne. Al centro della storia fa spicco il ritratto di un comico di *music-hall,* osservato nel suo guitteggiante e cialtronesco tramonto, in una luce di squallida dissoluzione che coinvolge non soltanto lui personalmente, ma la sua famiglia, e in lontananza il mito secolare ed illustre dell'Impero Britannico. *The Entertainer* ha evidentemente le apparenze e fino ad un certo punto la natura del « film di interprete »: il portentoso estro di Laurence Olivier conferisce infatti alla figura principale una icastica pienezza di vita. Ma la statura dell'interprete non deve far dimenticare il talento del regista. Talento d'osservatore, per esempio, grazie al quale lo sfondo emana una sua struggente suggestione: quel declinante mondo del *music-hall* fa pensare, alla lontana, alla mirabile immagine che dello stesso mondo offrì Chaplin in *Luci della ribalta.*

Siamo venuti — per usare un'espressione cara ai cronisti di ciclismo — risalendo verso il « gruppo di testa » del festival. Nel quale includerei cinque opere, di cui parlerò in ordine approssimativamente crescente di meriti (secondo il mio punto di vista, s'intende).

Smyk di Z. Brynych (Cecoslovacchia).

Smyk (Slittamento) del giovane regista cecoslovacco Zbynek Brynych è un film che dimostra come a Praga — non meno che altrove

nell'Europa orientale — il « primato » dei contenuti venga messo di fatto in discussione, specie da esponenti della giovane generazione. Intendiamoci, *Smyk* è un film a tesi, un film con un contenuto estremamente serio: è infatti la storia di un uomo che ha lasciato la Cecoslovacchia per ragioni politiche e vi rientra, col volto mutato da una plastica, per fare azione di spionaggio nell'interesse di una nazione occidentale. Ora, la tendenza del regista verso il formalismo è resa evidente dal tecnicismo talvolta strabiliante, ma non privo di effettismi e perfino di ermetismi, con cui il Brynych ha affrontato un tema del genere ed i suoi sviluppi, relativi al rapporto tra il protagonista ed il proprio paese, ritrovato a distanza di anni in simili circostanze (in esso vivono tuttora i suoi familiari). Il serio limite dell'opera risiede nella fondamentale astrattezza con cui il tema è sviluppato: uno dei due termini del rapporto — la Cecoslovacchia come paese, come entità sociale — è soltanto presupposto (la famiglia in qualche modo *esiste*), mentre l'altro è presentato appunto piuttosto come astrazione che come entità umana. Tutto ciò non impedisce che *Smyk* rimanga un film stimolante, con quel suo ricollegarsi a certe tradizioni cinematografiche ben mitteleuropee (dall'espressionismo ad un capillare realismo fenomenico, di gusto per esempio erotico: si veda la lunga, titillante sequenza iniziale degli *strip-teases*). Al film è andato il premio per la regia, con particolare riguardo al lavoro dell'operatore Jan Kalis.

L'Unione Sovietica è stata presente con tre eccellenti film (non calcolo la scadente coproduzione nominata sopra), i quali costituiscono una viva testimonianza dei fermenti rinnovatori, aventi ormai pieno corso negli studî cinematografici delle varie repubbliche. Si consideri anzi tutto *Serëzhka* di G. Danielij e I. Talankin, cui è andato il gran premio, in conformità con i desideri e con le preferenze dei sovietici, secondo cui un film del genere può svolgere una funzione analoga a quella della *Ballata di un soldato,* basato com'è su sentimenti di bontà, di tenerezza umana, eccetera. Ora, *Serëzhka* è indubbiamente un film assai preferibile alla *Ballata;* un film dove la commozione è più virile, dove gli ottimismi dolciastri sono assenti, se si eccettui il finale accomodante nel suo patetismo un po' scontato. Il limite di *Serëzhka* risiede altrove, e cioè nel suo carattere fondamentalmente aneddotico ed episodico. I singoli aneddoti dalla cui giustapposizione il film deriva sono tutti sorretti da un intuito psicologico finissimo e da un sottile senso di *humour* che fanno pensare

Serëzhka di G. Danielij e I. Talankin (U.R.S.S.).

a De Sica. Senonché De Sica in film come *I bambini ci guardano* o come *Ladri di biciclette* ha spinto ben più in profondità, con ben altre vibrazioni drammatiche, lo studio del rapporto tra l'infanzia e gli adulti (il tema di *Serëzhka* è quello del rapporto, dapprima di unilaterale diffidenza, poi di tenero attaccamento, che si sviluppa tra un incantevole bimbetto e l'affettuoso patrigno, venuto — inaspettatamente per il piccolo — ad occupare il posto di capofamiglia). La delicatezza, la garbatezza, l'arguzia dei giovani autori, esordienti, di *Serëzhka* dimostrano comunque una volta di più che nell'Unione Sovietica si è ben decisi a rimettere in valore, sullo schermo, i sentimenti più privati dell'individuo.

Zhivie Gheroi di registi vari (U.R.S.S.).

Aneddotico è pure *Zhivie Gheroi* (Eroi vivi), che ha avuto uno dei premi internazionali: ma qui tale carattere è giustificato dal fatto che il film è stato concepito ad episodi. I quali offrono una notevole omogeneità di ispirazione e di stile, pur essendo firmati da autori diversi. Il film è infatti frutto del lavoro di un collettivo lituano, i cui giovani registi si chiamano M. Gedris, B. Bratkauskas, A. Zhebriunas, V. Zhalakiavichus; ed è davvero sorprendente che una cinematografia che ha cinque anni di vita sia già in grado di produrre un'opera di simile maturità. *Zhivie Gheroi* può essere accostato a *Serëzhka* non soltanto per il suo carattere aneddotico, ma anche per la sua messa in luce di valori umani schietti ed elementari e per il fatto che gli « eroi » di cui al titolo sono tutti bambini o ragazzi. Sul bel film — quale è stato presentato a Karlovy Vary — pesa un po' l'ombra del quarto episodio, di argomento attuale, amputato per l'occasione su consiglio degli organizzatori del festival, i quali pare lo abbiano trovato non all'altezza dei precedenti. Comunque stiano le cose, i tre episodi rimasti non sono tutti dello stesso valore. Il primo, per esempio, non è più di un raccontino edificante, peraltro pieno di nitore: la sua azione si svolge in altri tempi e riguarda un bimbo che viene « comperato », secondo l'uso, da un ricco proprietario, quale guardiano di mandrie; ma — una volta giunto a destinazione — viene cacciato in malo modo ed in piena notte, perché il suo posto è stato già occupato. Il terzo episodio ha una raffinatezza formale che confina da vicino con il compiacimento: la sua azione si svolge nell'immediato dopoguerra e riguarda un fuorilegge braccato che, nella sua fuga alla ricerca di un nascondiglio, finisce in una palude, dove l'ultimo suo colpo di fucile uccide una bimbetta, che gli aveva sottratto per giuoco le cartucce. Ma quello che dà al film il suo timbro è il

secondo episodio, nel quale un ragazzetto di campagna si beffa dei nazisti, conducendo fuori strada, in bocca ai partigiani, un reparto di soldati, i quali hanno scambiato per semideficiente quello che invece è un furbo matricolato. L'ilare passo quasi danzante con cui il contadinello guida la marcia, accompagnandosi con un suo minuscolo istrumento a bocca, rimarrà lungamente nel ricordo. Il secondo episodio di *Zhivie Gheroi* è la pagina di cinema più pura, nella sua estrema semplicità, che si sia vista a Karlovy Vary. Ho già rilevato il formalismo del terzo episodio; ma il livello tecnico generale del film (i sei operatori meriterebbero una citazione) denota la sempre più diffusa reviviscenza, anche nell'Unione Sovietica, di una consapevolezza dei valori formali, talvolta sfiorante, ripeto, il formalismo.

Micman Panin di M. Svejcer (U.R.S.S.).

Non credo si possa spiegare la mancata assegnazione di un premio ad un'opera della statura di *Micman Panin* di Michajl Svejcer se non con un calcolo d'opportunità politica e distributiva (premiare tre film sovietici su tre deve esser sembrato eccessivo, anche se questi film erano tutti eccellenti; mentre altre volte non parve inopportuno, per analoghe ragioni, premiare ad ogni costo film sovietici mediocri). *Micman Panin* si ricollega, sia nella tematica sia, spesso, nella forma, alla più illustre tradizione del cinema sovietico (dell'Ejzenstejn del *Potemkin* a certe opere della prima fioritura sonora), inserendo tuttavia su di essa una sorprendente vena di *humour,* che conferisce alla parte conclusiva del racconto un andamento imprevedibile ed originalissimo. Protagonista del film è un giovane ufficiale della marina zarista — aderente al movimento clandestino rivoluzionario —, il quale riesce con uno strattagemma a far espatriare tredici ricercati politici. Sospettato, egli abbandona in un primo tempo la nave, che ha fatto scalo in Francia, ma finisce per tornarvi, allo scopo di non perdere l'occasione di prender parte alla rivoluzione, che Lenin gli ha annunciato come ormai non lontana. Egli viene sottoposto a processo per la sua temporanea diserzione; ma riesce ad abbindolare i giudici e a cavarsela con la semplice degradazione, raccontando una fantastica e melodrammatica storia, attinta da un romanzo mondano, sfogliato per caso. Storia in base alla quale egli sarebbe stato distolto dal suo dovere dall'acciecante passione per una donna, la quale lo avrebbe condotto a follie, a sperperi, a rovinose perdite al giuoco, eccetera. Ora, questo racconto è beffardamente visualizzato in uno stile *liberty* arieggiante i mélos in auge sugli schermi italiani (e non soltanto italiani), durante il secondo decennio del secolo. L'effetto è

irresistibile, grazie al gusto del regista e dello scenografo ed alla causticità del protagonista (Viaceslav Tichonov), che mi ha fatto pensare sia per il fisico sia per certi scatti, per certe occhiate ironiche di sbieco, a John Barrymore giovane. Al passivo del film possono essere ascritti certi eccessi di caratterizzazione o di stilizzazione umoristica nella prima parte; ma esso rivela, insieme con un'altra notevole personalità di regista, un atteggiamento insolito del cinema sovietico di fronte alla « classica » tematica relativa al periodo prerivoluzionario.

Era notte a Roma di R. Rossellini (Italia).

Il premio della giuria, attribuito al film di Roberto Rossellini *Era notte a Roma,* ha avuto un vago sapore di semplice *fiche de consolation,* mentre l'opera avrebbe potuto, malgrado tutto, meritare la massima ricompensa. Dico « malgrado tutto » alludendo a quella disgraziata mezz'ora conclusiva del racconto, la quale influisce tanto pesantemente sul giudizio complessivo che molti esprimono sul film. Occorre tuttavia chiarire che il difetto di *Era notte a Roma* non è quello di essere « troppo lungo », in quanto il suo andamento lento e disteso corrisponde esattamente al concetto della « lunga notte » che Roma ebbe a vivere, come un incubo, tra il settembre del 1943 ed il giugno del 1944. Caso mai, alla prima parte della narrazione si potrebbe rimproverare qualche bozzettismo, qualche frangia « natalizia » di troppo, qualche inverosimiglianza troppo scoperta (quei prigionieri evasi che si mostrano di continuo per istrada, alla finestra, sui tetti, nelle rispettive divise e magari anche con tanto di berretto militare in capo). Ma tale prima parte — due buone ore di racconto — costituisce pur sempre la rinnovata, viva testimonianza di un Rossellini stimolato dal ritrovamento delle proprie originarie fonti di ispirazione. (Considerare conclusa la parte vitale del film con la morte del russo, come fanno molti, mi sembra ingiusto: anche la casa dei nobili ed il convento entrano a giusto titolo a far parte dell'itinerario della « lunga notte », pur se da essi deriveranno le crepe che incrineranno verso la fine l'armonia della narrazione.) In certo modo quelle di *Era notte a Roma* sono veramente delle « altre pagine di *Roma, città aperta* » (titolo suggerito da Renzo Rossellini, a quanto riferisce Renzo Renzi nel bel volume che ha dedicato al film): vi si ritrova non soltanto una tematica, ma uno spirito affine, anche se l'andamento del discorso è assai più « contemplativo », privo di autentiche vibrazioni di tragedia (in tal senso si deve osservare che la morte del russo è ben lontana dal raggiungere il *pathos* che raggiungeva la morte della Magnani in *Roma, città aperta.*) Ora, pro-

prio nell'ambito di tale spirito contemplativo Rossellini ha avuto intuizioni di singolare bellezza: come quella relativa al muto rapporto che il prigioniero inglese — il più colto, il più « civile » — stabilisce con la solennità secolare, millenaria di Roma, che è per lui *caput mundi*. Questo contemplativo, così come il pacato senso di superiore solidarietà da cui il racconto è improntato, richiamano — accanto a quello di *Roma, città aperta* — il ricordo di *Paisà* (ed in particolare dell'episodio dei frati; ma più in generale è riscontrabile una precisa affinità tra i nuclei tematici dei due film, l'uno e l'altro volti a riflettere la collaborazione e la comprensione spontanea, nate tra « alleati » e popolo italiano.) Purtroppo, come dicevo dianzi, l'ultima mezz'ora del film è un seguito di errori: mentre il racconto va affannosamente alla ricerca di una conclusione che sembra non riuscire a trovare, i sottintesi allegorici di esso diventano fastidiosamente scoperti (l' « ultima cena », il traditore-Giuda, figura tutta « fasulla »), artifici e lungaggini si fanno avvertire, intere scene appaiono di un gusto deteriore (l'interrogatorio nel convento violato, la visita della spia ad Esperia e la sua uccisione). Ma questi pur non lievi difetti non cancellano i pregi sostanziali dell'opera, che offre in più l'interesse derivante dell'impiego diffuso del *pancinor* come strumento di una più immediata sintassi (sulla cui portata, per lo meno nel caso specifico, mi pare si sia un tantino esagerato nei discorsi fatti prima dell'uscita del film). Di fronte all'aneddoticità, sia pur finissima, di alcuni tra i migliori film apparsi a Karlovy Vary, *Era notte a Roma* mi è apparsa opera, malgrado tutto, ben più ricca e complessa, anche se pochi se ne sono resi conto.

Disegni animati e film a pupazzi.

Non meno affollato del settore del film a soggetto sono stati, nel festival, il settore dei disegni e dei pupazzi animati e quello dei documentari. Particolarmente il primo, cui quest'anno è stata dedicata un'ampia rassegna speciale, comprendente anche proiezioni fuori concorso. Sono mancati, a dir vero, film di pupazzi dotati di particolare valore, ma si sono avuti in compenso alcuni disegni animati di originale concezione (in linea generale, il panorama ha dato modo di constatare l'abbandono completo della tradizione disneyana). Ricorderò il cecoslovacco *Pozor!* di Jirí Brdecka, che sviluppa con vivacissimo estro il polemico tema del « progresso » nell'invenzione di armi sempre più potentemente distruttive, lungo la storia dell'umanità; lo jugoslavo *Piccolo* di Dusan Vukotic, che svolge con una fantasia estremamente brillante un tema analogo a quello di McLaren

di *Neighbours* (le conseguenze disastrose dell'intolleranza verso i più elementari diritti del proprio simile); il rumeno *Homo sapiens* di Ion Popescu-Gopo, che continua lo stile e la tematica (il progresso dell'uomo e in questo caso della tecnica), i quali avevano a suo tempo fatto di *Sette arti* un'operina singolare ed esemplare. Al primo ed al terzo di questi film è andato il gran premio *ex aequo,* mentre la seconda non ha avuto che una menzione onorevole speciale, del tutto inadeguata ai suoi meriti.

Documentari.

Nel campo del documentario l'opera più meritoria mi è sembrata l'amplissimo *Royal Ballet,* un lungometraggio di Paul Czinner, analogo a quello già dedicato al *Bolshoi Ballet* e nel quale sono state esemplarmente registrate e consegnate alla posterità tre *performances* (*Il lago dei cigni, L'uccello di fuoco* e *Ondine*) del maggior complesso britannico di balletto, con Margot Fonteyn come *star.* Al film non è comunque andato più di un « indirizzo » d'onore, mentre il premio per il film documentario è stato attribuito a *Pane e zolfo* di Gillo Pontecorvo, buon saggio di film-inchiesta polemico, girato in un paese minerario marchigiano, mentre quello per il film di volgarizzazione scientifica è andato al ceco *Pred startem do vesmíru* di Kurt Goldberger, ampio, e chiaro discorso sui problemi fisiologici relativi al volo spaziale. (Trascuro di elencare altri premi e menzioni attribuiti a films d'animazione e a documentari.)

I film fuori concorso.

Non sono mancati, a Karlovy Vary, film fuori competizione, dalla *Ballata di un soldato,* che ha inaugurato il festival, ad *Austerlitz,* grosso e colorito spettacolo che segna la *rentrée* di Abel Gance ed in cui una vena di epidermica spregiudicatezza cerca di fondersi con l'*imagerie d'Epinal,* con i quadri alla maniera di Gérard e di David e con le figurine Liebig. Non sono mancate, anzi sono state sovrabbondanti, le proiezioni « private », dove ho avuto modo di vedere opere come lo stupendo *Romeo, Julie a tma* di Jiří Weiss, vincitore poi a San Sebastiano (cfr. per esso l'articolo di Guido Cincotti in questo stesso fascicolo); l'eccellente ed affine *Vissy princip* di Jiří Krejcík (cfr. per esso l'articolo di Tino Ranieri sul festival di Locarno); e il tedesco orientale *Das Leben beginnt* (La vita comincia) di Heiner Carow, che avrebbe potuto figurare assai proficuamente in competizione e che racconta la storia di un amore reso drammatico e difficile dall'esistenza della barriera tra le due Germanie (ed in particolare tra Berlino ovest e la Germania orientale): Romeo, Giulietta e la cortina di ferro. Ma con lieto fine. Il regista dimostra delicatezza

nella lettura dei sentimenti, delle psicologie, ed una notevole capacità di descrivere i diversi ambienti (anche se la pittura — che si sforza di essere « obiettiva » — degli agi borghesi sfocia in indulgenza verso certe sottolineature retoriche), e riesce così a non far troppo pesare il finale « a tesi », prevedibile e convenzionaluccio.

Per giungere a qualche conclusione non c'è che da ricollegarsi con quanto dicevo all'inizio. Karlovy Vary sta ripetendo pericolosamente — e in parte aggravando — errori attraverso cui Venezia è passata sia prima sia dopo la guerra. Se il criterio della « presenza » e della « documentazione » opposto a quello della « selezione » e della « qualità » può in qualche modo essere difeso (ma fino ad un certo punto; non esiste giustificazione possibile per l'ammissione di certi film), il criterio della moltiplicazione indiscriminata dei premi (aumentati per di più all'ultima ora; e la « compensazione » per l'arbitrario aumento è stata trovata nella non assegnazione dei premi previsti per lo scenario, per la scenografia e per la musica, il primo almeno dei quali assegnabilissimo) va senz'altro respinto, al pari del criterio diplomatico e politico di equilibrio distributivo che finisce per prevalere nella loro attribuzione (insieme con il peso di certi contenuti in quanto tali). Le serie riserve che sempre possono essere avanzate sui *palmarès* di Karlovy Vary sono una logica conseguenza anche del criterio con cui vengono composte le sue giurie, analogo a quello con cui vengono ammessi i film. Quest'anno l'ipertrofia è giunta al massimo: venti membri, di cui diciannove presenti (il polacco Aleksander Ford non ha potuto partecipare ai lavori): Antonin M. Brousil (Cecoslovacchia), presidente; Ulyses Petit de Murat (Argentina); Norman McLaren (Canada); Lin Shan (Cina); Eduard Hofman (Cecoslovacchia); Richard Bleck (Cecoslovacchia); Frantisek Vrba (Cecoslovacchia); Georges Sadoul, poi sostituito da Marcel Martin (Francia); Hilmar Hoffmann (Germania occidentale); Hans Rodenberg (Germania orientale); Kiyohiko Ushihara (Giappone); Ivor Montagu (Gran Bretagna); Raj Kapoor (India); Giulio Cesare Castello (Italia); Viktor Iliu (Romania); Bengt Idestam-Almqvist (Svezia); László Ranódy (Ungheria); Lev Atamanov (U.R.S.S.); Stanislav Rostocki (U.R.S.S.). L'efficienza di una giuria è — si sa — inversamente proporzionale al numero dei suoi componenti: figuriamoci poi quando essi costituiscano una sorta di pittoresca Torre di Babele, dove i discorsi debbono rimbalzare da traduttore a traduttore.

Karlovy Vary è un festival che ha molti meriti: un festival pieno

di « aperture » e che ha raggiunto sotto varî aspetti un invidiabile grado di efficienza organizzativa. Ma vorrei consigliare agli amici cechi — anfitrioni davvero squisiti — di non dimenticare le conseguenze spiacevoli che certi errori di Venezia hanno avuto, in modo da evitare di insistere nel commetterne di analoghi.

GIULIO CESARE CASTELLO

I film di Karlovy Vary

DER SCHWEIGENDE STERN - MLCICI KRIDLY (Trad. lett. **La stella silenziosa**) — **r.**: Kurt Maetzig - **s.** e **sc.**: J. Fethke, W. Kohlhaase, G. Reisch, G. Rücker, A. Stenbock-Fermor, K. Maetzig - **f.**: Joachim Hasler - **m.**: Andrzey Markowski - **int.**: Joko Tani, Oldrich Lukes, Ignacy Machowski, Jiulius Ongewe, Michail Postnikow, Kurt Rackelmann, Günther Simon, Tang Hus-ta - **o.**: Germania Or.-Polonia.

ZKOUSKA POKRACUJE (t.l.: **La prova continua**) — **r.**: Jaroslav Balík - **s.** e **sc.**: Jiri Fried, Ján Kadár, Elmar Klos - **f.**: Rudolf Stahl - **m.**: Ivan Rezác - **int.**: Ivan Palec, Zdenek Stepánek, Martin Ruzek, Irena Kacírcová, Miriam Hynková, Otto Sklencka, Jaroslav Vojta, Joseph Kemr - **o.**: Cecoslovacchia.

ROSEN FUR DEN STAATSANWALT (**Rose per il procuratore generale**) —**r.**: Wolfgang Staudte - **s.** e **sc.**: Georg Hurdalek - **f.**: Erich Claunigk - **m.**: Raimund Rosenberger - **int.**: Walter Giller, Martin Held, Camilla Spira, Ingrid van Bergen, Roland Kaiser, Burkhard Orthgies - **o.**: Germania Occ.

Primo premio internazionale.

DEN KARA LEKEN (t.l.: **Un gioco che si chiama amore**) — **r.**: Kenne Fant. - **s.** e **sc.**: Lars Helgesson - **f.**: Max Wilen - **m.**: Lennart Fors - **int.**: Bibi Andersson, Sven Lindberg, Lars Ekborg, Sif Rund - **o.**: Svezia.

V TICHA VECER (t.l.: **In una sera tranquilla**) — **r.**: Borislav Saraliev - **s.** e **sc.**: Emilian Stanov - **f.**: Stojan Zlackin - **m.**: Lazar Nikolov - **int.**: Ljubomir Dimitrov, Nevena Kokanov, Borislav Ivanov, Svetoslav Karabojkov - **o.**: Bulgaria.

NA GARGANTA DO DIABO — **r.**: Walter Hugo Khoury - **s.** e **sc.**: Walter Hugo Khoury - **f.**: Rodolfo Icsey, George Pfister - **int.**: Luigi Picchi, Odette Lara, Milton Ribeiro, Edla van Steen, Fernando Baleroni, José Mauro Vasconcelos, Sergio Hingst, André Dobroy - **o.**: Brasile.

ZHIVIE GHEROI (t.l.: **Eroi vivi**) — **r.**: M. Gedris, B. Bratkauskas, A. Zhalakjavichus, A. Zhebrjunas - **s.** e **sc.**: M. Gedris, A. Zhalakiavichus, G. Sabljavichus, A. Cekuolis, V. Zhalakjavichus - **f.**: D. Pecura, R. Verba, A. Araminas, V. Kryachnavichus, E. Gristjus, A. Moskus - **m.**: E. Balsis - **int.**: N. Narkis, K. Vikus, V. Bulzis, G. Poljukaitis, Z. Yakslailletishé, B. Babkaukas, L. Milachajska, V. Taujanskaia - **o.**: U.R.S.S.

Terzo premio internazionale, con una menzione speciale al regista del secondo episodio B. Bratkauskas, e premio della Fi.Pres.Ci.

HIRA-MOTI (t.l. **Creature mute**) — **r.**: Krishan Chópra - **s.**: da un racconto di Premshand - **sc.**: Krishan Chópra - **f.**: K. Vaikunth - **m.**: Roshan - **int.**: Nirupa Ray, Balradj Sahni, Subba Khote, Akin Kumar - **o.**: India.

Menzione speciale della giuria.

MORITOJ C BOLOSOJ (t.l.: **Se avessi un cavallo**) — **r.**: R. Dordzpalam - **f.**: B. Demberel - **m.**: L. Mördosdz - **int.**: D. Luvsancimid, B. Süchcereng, T. Cevendzav, G. Batsüdh, Jondonsambu, D. Cimid-Osor - **o.**: Mongolia.

Menzione speciale della giuria.

VETER JE STAO PRED ZORU (t.l. **Il vento si è calmato prima dell'alba)** — **r.**: Rados Novakovic - **s.** e **sc.**: Aleksandar Voucho - **f.**: Nenad Yovicic - **m.**: Borivoje Simic - **int.**: Radmila Radanovic-Andric, Branko Plesa, Stevan Chtulekia, Andon Vrdoliak, Dara Chalenic, Hermina Pipinic - Ljubisa Yovanovic, Dragomir Felbe - **o.**: Jugoslavia.

VALURILE DUNARII (t.l.: **Le onde del Danubio)** — **r.**: Liviu Ciulei - **s.** e **sc.**: Francisc Munteanu, Titus Popovici - **f.**: Grigor Ionesco - **m.**: Theodor Grigoriu - **int.**: Lazar Vrabie, Liviu Ciulei, Irina Petrescu, Stefan Ciubotarasu, Benedict Dabija, Ionel Bodeanu - **o.**: Romania.

Secondo premio internazionale.

HD LAPPLI (t.l.: **Il soldato Läppli)** — **r.**, **s.** e **sc.**: Alfred Rasser - **f.**: Hans Schneeberger - **m.**: Hans Moeckel - **int.**: Alfred Rasser, Editha Nordberg, Otto Wiesely, Elsbeth Gmür - **o.**: Svizzera.

ON N'ENTERRE PAS LE DIMANCHE (t.l.: **Non si seppellisce di domenica)** - **r.**: Michel Drach - **s.**: dal romanzo di Fred Kassak - **sc.**: Michel Drach, Fric Ollivier - **f.**: Jean Tournier - **m.**: Eric Dixon, Kenny Clarke - **int.**: Philippe Mory, Christina Bendz, Hella Petri, Albert Gilou - **o.**: Francia.

OINARU TABIJI (t.l.: **Un lungo viaggio)** — **r.**: Hideo Sekikawa - **f.**: Hanshiro Nkasawa - **m.**: Ichiro Saito - **int.**: Rentaro Mikuni, Ken Takakura, Hiroshi Minami, Tazuo Umemija, Kazuo Nakamura - **o.**: Giappone.

LA POTRANCA (t.l. **La puledra)** — **r.**: Roman Vinoly Barreto - **s.** e **sc.**: Francisco Munoz Azpiri, Roman Vinoly Barreto, Raul Valverde San Roman - **f.**: Ricardo Younis - **m.**: Herminio Gimenez - **int.**: Maruja Montes, Mario Lozano, Guillermo Battaglia, Rolando Chavez, Nèstor Deval, Serafin Ramirez, Oscar Orlegui - **o.**: Argentina.

LEUTE MIT FLUGELN (t.l.: **Uomini con le ali)** — **r.**: Konrad Wolf - **s.** e **sc.**: Karl-Georg Egel, Paul Wiens - **f.**: Werner Bergmann - **m.**: Hans-Dieter Hosalla - **int.**: Erwin Geschonegg, Wilhelm Koch-Hooge, Franz Kuchera, Hilmar Tate, Fred Mahr, Rossita Fernandez, Georg Gudzent, Norbert Christian - **o.**: Germania Or.

Premio ex-aequo per la migliore interpretazione maschile (Erwin Geschonegg).

NIE ER (t.l.: **Il compositore Nie Er)** — **r.**: Cieng Ciun-li - **s.** e **sc.**: Yu Ling, Meng Po, Cieng Ciun-li - **f.**: Huang Shao-fen - **m.**: Liu Fu-an, Li Ying-hai, Ko Yen - **int.**: Chao Tan, Chang Jui-fan, Kao Po, Chiang Tsun - **o.**: Repubblica Popolare Cinese.

Premio per il film biografico.

FURTUNA (t.l.: **Uragano)** — **r.**: Juri Ozerov - **s.** e **sc.**: Fatmir Gjata, Lazar Silici, Arkadij Pervencev, Juri Ozerov, Kristac Damo - **f.**: S. Poluzanov - **m.**: G. Popov, C. Zadeja - **int.**: Naim Fraseri, Arben Asiku, Ariadna Sengelaja, Petr Gjoka, Lazar Filipi, Vangel Cheba, Filika Dimo - **o.**: Albania.

THE ENTERTAINER (t.l. **Il comico)** — **r.**: Tony Richardson - **s.**: da un lavoro teatrale di John Osborne - **sc.**: John Osborne, Nigel Gneale - **f.**: Denys Coop - **m.**: John Addison - **int.**: Laurence Olivier, Brenda de Banzie, Joan Plowright, Roger Livesey - **o.**: Gran Bretagna.

Premio ex-aequo per la migliore interpretazione maschile (Laurence Olivier).

SMYK (t.l.: **Slittamento)** — **r.**: Zbynek Brynych - **s.** e **sc.**: Pavel Kohout - **f.**: Jan Kalis - **m.**: Jirí Sternwald - **int.**: Jirí Vala, Jirina Jirásková, Jirina Svorcová, Walter Taub, Ivan Palec, Josef Vinklár, Jarmila Kurandová - **o.**: Cecoslovacchia.

Premio per la migliore regia con un indirizzo particolare per il lavoro dell'operatore (Jan Kalis).

DENIZE INEN SOKAK (t.l.: **La via che conduce al mare)** — **r.**: Attila Tokatli - **s.** e **sc.**: S. Bakkalbachi, Attila Tokatli - **f.**: Mike Rafaelyan - **m.**: Tashin Kavaldjioglu - **int.**: Ulvi Uraz, Ayfer Feray, Gülderen Edje, Sadettin Erbil, Rukiye Görech, Seden Kiziltunch, Sevgi - **o.**: Turchia.

LA SOMBRA DEL CAUDILLO (t.l. **L'ombra del dittatore**) — **r.**: Julio Bracho - **s.** e **sc.**: Jorge Fernandez - **f.**: Augustin Jimenez - **m.**: Raul Lavista - **int.**: Tito Junco, Kitty Dehoyos, Carlos Moctezuma, Antonio Aguilar - **o.**: Messico.

Indirizzo d'onore del presidente della giuria al regista.

SEREZHKA — **r.**: G. Danielij, I. Talankin - **s.** e **sc.**: V. Panova, G. Danielij, I. Talankin - **f.**: A. Nitochkin - **m.**: B. Ciaikowsky - **int.**: Boria Barkhatov, Sergej Bondarciuk, Irina Skobtsewa, Natasha Cecetkina, Serioja Metielitsin, Yura Kozlov - **o.**: U.R.S.S.

Gran premio del festival.

TRAUMREVUE (t.l.: **Rivista sul ghiaccio**) — **r.**: Eduard von Borsody - **s.** e **sc.** Kurt Walter, Eduard von Borsody - **m.**: Robert Stolz, Heinz Neubrand - **int.**: Waltraut Haas, Teddy Reno, Susi Nicoletti, Michael Cramer, Ursula Herking, Eva Pawlik - **o.**: Austria.

RJUK NAMMA (t.l.: **Le carezze materne**) — **r.**: Ciu Jong-sop - **s.** e **sc.**: Pak Ciä-iong - **f.**: Pak Pjong-su - **m.**: Ciong Näm-hi, Nam Tong-nim - **int.**: Won Ciong-hi, Kim Ciu-mok, Sin Kwang-sik, Ciang-Hakjong, Ko Ho-ciol, Pä Jong, Nam Kung-njon, Chä Yl-min - **o.**: Corea del nord.

ROK PIERWSZY (t.l.: **Il primo anno**) — **r.**: Witold Lesiewicz - **s.** e **sc.**: A. Scibor-Rylski - **f.**: C. Swirta - **m.**: T. Baird - **int.**: Stanislaw Zaczyk, Aleksandra Slaska, Maria Bednarska, Leszek Herdegen, Witold Pyrkosz - **o.**: Polonia.

SANDESAJA (t.l.: **La missione**) — **r.**: Lester J. Peries - **f.**: William Blake - **m.**: Vichevanath - **int.**: Ananda Djaïarstné, Kanti Gunatunega, David Dharmakírti, Artur Vanlangenberg, Eddidjaïmana - **o.**: Ceylon.

MOI, UN NOIR (t.l.: **Io, un negro**) — **r.**, **s.**, **sc.** e **f.**: Jean Rouch - **int.**: Oumarou Ganda, Petit Toure, M. Gambi - **o.**: Francia.

KOLYOK (t.l.: **La sventatella**) — **r.**: Mihály Szemes - **s.** e **sc.**: György Palásthy, Miklós Markos - **f.**: István Pásztor - **m.**: Emil Petrovics - **int.**: Mari Töröcsik, Gyula Szabó, Ferenc Zenthe, Ferenc Bessenyei, Sándor Suka, Adám Szirtes - **o.**: Ungheria.

Premio per la migliore interpretazione femminile (Mari Töröcsik).

LUMISTEN METSIEN TYTTO (t.l.: **La ragazza delle foreste nevose**) — **r.**: William Markus - **s.** e **sc.**: Walentin Chorell - **f.**: Pentti Unho - **m.**: Ahti Sonninen - **int.**: Matti Oravisto, Anneli Sauli, Ake Lindman, Heimo Lepistö - **o.**: Finlandia.

MICMAN PANIN (t.l.: **Un uomo d'azione**) — **r.**: Michajl Svejcer - **s.** e **sc.**: S. Lungin, Y. Nusinov - **f.**: T. Lebeshev - **m.**: V. Basnyer - **int.**: Viaceslav Tichonov, N. Sergejev, N. Podgorny, L. Kuravlev, Y. Pereverzev, L. Polyakov - **o.**: U.R.S.S.

ERA NOTTE A ROMA — **r.**: Roberto Rossellini - **s.**: Sergio Amidei - **sc.**: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Brunello Rondi, Roberto Rossellini - **f.**: Carlo Carlini - **m.**: Renzo Rossellini - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Roberto Cinquini - **co.**: Elio Costanzi - **int.**: Leo Genn, Giovanna Ralli, Sergej Bondarciuk, Hannes Messemer, Peter Baldwin, Laura Betti, Rosalba Neri, Giulio Calì, George Petrarca - **o.**: Italia.

Premio speciale della giuria al regista Roberto Rossellini e all'attrice Giovanna Ralli e premio speciale del Comitato per la difesa della pace.

EL HOMBRE DE LA ISLA (t.l.: **L'uomo dell'isola**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Vicente Escriva - **f.**: Cecilio Paniagua - **m.**: Frederico Contreras - **int.**: Francisco Rabal, Marga Lopez, Pilar Cansino, Manolo Zarzo, Antonio Ferrandis, Roberto Camaradiel - **o.**: Spagna.

Premio per la migliore fotografia.

PRERUSENA PISEN (t.l.: **La melodia interrotta**) — **r.**: Frantisek Zacek, Nikolai K. Sanisvili - **s.** e **sc.**: K. Lordkipanidze, N. K. Sanisvili - **f.**: D. Margiev, V. Rosinec - **m.**: A. Andrasovan, R. Laridze - **int.**: Julius Pántik, Lia Elieve, Otar Koperidze, Dodo Chichinadze, Veriko Andzhaperidze, Karol Machata - **o.**: Cecoslovacchia.

Belli e velleitari (Locarno 1960)

Si deve cominciare con una constatazione che è per il Festival di Locarno complimento o rimprovero, a scelta: la manifestazione svizzera va somigliando sempre più, di anno in anno, a tutte le altre mostre cinematografiche. Ne riflette proporzionalmente e si direbbe coscienziosamente il buono e il cattivo, e in più ne assume i capricci, gli scarti, le velleità, l'aria affaccendata e preoccupata. Alle sue caratteristiche che la rendevano subito riconoscibile agli appassionati, come la presenza costante in programma di pellicole provenienti dalla Cina popolare e dalla Germania orientale, ha dovuto rinunciare. Dal quieto referendum finale è passata, qualche anno fa, ad una pioggia di premi che non ha nulla da invidiare per quantità a Cannes o Venezia. Dalla festa cinematografica celebrata essenzialmente sullo schermo che era, è divenuta una vacanza turistica con proiezioni in cui le presenze maggiori non vanno ricercate più nei film, ma in platea o sugli imbarcaderi del lago o negli alberghi di lusso. Quest'anno si è avuto persino il piccolo incidente, del quale i giornali hanno già dato notizia, tra la delegazione sovietica e i rappresentanti della stampa. Cosa si vuole di più? Le critiche stesse degli inviati sono state insolitamente colorate di considerazioni politiche e ideologiche, di litigi sommessi e di controlli sospettosi. Tutto su un piano di immutata correttezza, è vero. Ma intanto i film fluivano sul grande telone del Parco e c'era probabilmente minore attenzione nel guardarli, minore distensione nel valutarli.

Al disappunto si mescola qualche motivo di soddisfazione. Per esempio, la Vela d'Oro attribuita a *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini. Abbiamo avvertito che la validità di Locarno, come quella di qualsiasi altro festival, non va commisurata al numero e alla destinazione dei suoi premi: i film sono una cosa e i premi un'altra cosa (probabilmente superflua). Ma *Il bell'Antonio* è stato realmente il più bello. Per franchezza e delicatezza, due doti che di rado si accompagnano al cinema, malgrado le difficoltà che il soggetto di Brancati spalancava di continuo. Si faccia caso che, fondato su cornici deformanti, *Il bell'Antonio* è per intero un film drammatico con tutta l'inevitabile semplicità del dramma. Esso reca a sigillo uno dei finali più dolorosi che mai abbiamo veduto; ed è piuttosto in questa direzione che noi cercheremo il coraggio e la spregiudicatezza del film: non tanto nell'idea iniziale, nerastra e grottesca secondo il tem-

Il bell'Antonio di M. Bolognini (Italia).

peramento brancatiano, e messa a disposizione per una gamma vastissima di soluzioni. Bolognini ha voluto la via meno facile e l'ha seguita bene. Dieci anni fa o quindici, quando eravamo tutti più affezionati al cinema italiano e sentivamo vivo il bisogno d'identificare i nostri registi, sarebbe bastata una prova come questa — unita ad *Arrangiatevi* e a *La notte brava* — per qualificarlo secondo i suoi meriti. Oggi, più solerte nell'occuparsene del pubblico e della critica, è la nostra censura.

Morte di un amico di F. Rossi (Italia).

Anche *Morte di un amico* è passato felicemente a Locarno, sebbene il premio assegnato a Spiros Focas non ne interpreti rettamente il valore (perché non a Didi Perego, allora?). Dove il terreno si è fatto improvvisamente instabile è stato con il terzo film della selezione, *L'assegno* di Leopoldo Trieste che assumerà in Italia il titolo *Il peccato degli anni verdi.* Trieste è solo alla seconda regia dopo *Città di notte,* ma non va considerato un novellino perché la sua carriera nel cinema come autore e sceneggiatore data da parecchi anni e non ha tradito, di solito, l'improvvisazione. Lo stesso *Città di notte* d'altronde, impalpabile, sfrangiato, isolato, con alcune vergate descrittive curiosamente personali, aveva lasciato sperare nella nascita di una firma cinematografica. *L'assegno* al contrario rifiuta un autore e non si mostra molto più scaltrito neppure sul piano di una generica pulizia strutturale. Volendo calcare la mano e dare completamente sfogo alla delusione, un richiamo alla tecnica dei telefoni bianchi sarebbe qui estremamente facile. Manca anche, purtroppo, il buon dialoghista Trieste, quello delle commedie del dopoguerra, per le quali la prima volta abbiamo riposto fiducia in lui. Le agitazioni dei giovani di allora, suo tema favorito, hanno perduto nel-l'*Assegno* rispondenza e tempestività. E le indicazioni anticonformiste più interessanti: la « liquidazione » finanziaria richiesta dalla giovanissima protagonista come ultimo inesperto tentativo d'amore; la rinuncia all'accomodamento familiare; l'errore patetico dopo l'amore frustrato, di credere indipendenza ciò che è solitudine, tutto ciò si spegne prima d'una valorizzazione drammatica qualsiasi.

L'assegno (*Il peccato degli anni verdi*) di L. Trieste (Italia).

Altri giovani: belli, annoiati, coraggiosi, scorbutici, velleitari (ecco: soprattutto velleitari; in America, Polonia, e altre nazioni ancora) figurano interpreti dei film di Locarno. E' stato un po' il festival d'una finta gioventù, d'una gioventù recitante e ambigua. Il dramma dello stesso Antonio Magnano di Bolognini, ripreso a diversi livelli e in diverse società.

Vyssí Princip di J. Krejcik (Cecoslovacchia)

Per ritrovare dei ragazzi onestamente in accordo con se stessi, bisogna ripartire da *Vyssí Princip* (Cecoslovacchia) ossia da una scolaresca del tempo di guerra, in territorio occupato, nei giorni che seguono all'uccisione di Heydrich Reichsprotektor per la Boemia e Moravia. Anche i boia muoiono, diceva un altro film che si occupa dello stesso argomento. Ma persino da morti continuano a uccidere. *Vyssí Princip* narra le rappresaglie naziste di quelle giornate, rifrangendo l'abnegazione dei giovani studenti condannati nel dramma di un anziano uomo di cultura, il loro professore di latino e filosofia. La penosa e spesso imbarazzante maturazione civile del « signor Principio Superiore » (come il docente è chiamato per celia dagli alunni, per un suo innocuo modo di dire in cattedra) dall'astratta familiarità con le formule umanistiche all'urgenza della protesta in nome dei ragazzi fucilati; il trapasso per cui il vecchio pedante scopre la tremenda attualità del coraggio di Seneca dentro le pagine dei suoi logori libri, costituiscono un elevato studio sulla fierezza del rifiuto nel momento del pericolo; e il film di Jiri Krejcik si lega con naturalezza ad alcuni classici del dopoguerra che hanno trattato analogo tema. Né il tempo trascorso né i possibili confronti ne diminuiscono la dignitosa sostanza. La giuria locarnese non ha voluto ignorare del tutto la bontà di *Vyssí Princip,* ma si è rifugiata nel dettaglio, conferendo un premio a Jana Breichova che agiva nel film per la migliore interpretazione femminile. La Breichova è una gentile e sensibile giovane artista, che abbiamo ammirato a Venezia in *Vlci Jama* (La tana del lupo, 1958); questa volta tuttavia la sua prestazione, relegata al margine del film, non legittimava affatto un riconoscimento ad personam. Ha meglio riequilibrato le sorti di *Vyssí Princip* il premio della giuria FIPRESCI.

Take a Giant Step di Ph. Leacock (U.S.A.).

Dopo le citazioni a Focas e alla Breichova, anche la terza Vela d'Argento per l'interpretazione, assegnata al negro americano Johnny Nash per *Take a Giant Step,* è sembrata discutibile. *Take a Giant Step,* di Philip Leacock, riapre il discorso tanto caro eppure tanto ostico all'odierno cinema statunitense, della convivenza di colore nelle piccole comunità con particolare riguardo ai giovanissimi. E' il tipico film con « cambio al finale » e a Locarno ha particolarmente sofferto della vicinanza, e quindi del rapporto, con l'ammirevole *The Young One* di Buñuel presentato nella retrospettiva. Sulla « quesione di pelle » *Take a Giant Step* avanza soltanto delle dichiarazioni melense, in cui i buoni propositi somigliano troppo alla generosità

del principale verso l'avventizio; i negri sono esortati ad « essere degni », a non tentare, in materia d'integrazione, più di un passo alla volta; e se è vero che il giovane protagonista di colore è voluto simpatico, deciso e libero nelle proprie emozioni, è anche evidente che il film punta a preferenza sul personaggio pittorescamente emblematico della vecchia nonna con i suoi consigli tanto solenni quanto innocui, una figura romanzesca costruita non differentemente dai rugosi e saggi capitribù di John Ford. L'accorgimento restringe ancora, si capisce, le possibilità realistiche del film e del suo argomento principale. Ma c'è di peggio se si esamina *Take a Giant Step* nelle conclusioni narrative; ci accorgeremo allora che a un certo punto, con celata malignità, il disagio del negro tra i bianchi sarà spiegato come un complesso epidermico e sessuale, da sanare con adeguata ricetta (e l'episodio amoroso tra il ragazzo e la sua cameriera diventa una specie di ipocrita « investitura » di buon senso, qualcosa di simile al finale di *Tea and Simpathy*).

Crack in the Mirror di R. Fleischer (U. S.A.).

Il gruppo americano comprendeva ancora *Crack in the Mirror* di Richard Fleischer e *Private Property* di Leslie Stevens. Fleischer, dopo *Compulsion* (Frenesia del delitto, 1959) è diventato un nome da festival, Orson Welles aiutando: ma fra tutt'e due non sono riusciti a sollevare *Crack in the Mirror* dalla grossolana dimensione del « guignol ». Un virtuosismo che crea l'emozione per l'applauso e crede ancora alle scene madri. Anzi — trucco spesso usato in questi ultimi tempi — la carta bianca ai protagonisti per il loro trionfo mattatorio è offerta dal « grande processo », la sequenza in tribunale in cui la battuta diventa arringa e, si sa, non è più possibile fermarla. Qui il film è consegnato per intero a Welles che se ne appropria con la solita pesante impertinenza. Si direbbe, di Welles, che abbia voluto diventare grasso solo per occupare meglio tutto lo schermo. E' una recitazione molto furba, molto divertente; ma dopo tutto molto conformista. O almeno così ci è sembrato. Ad ogni modo è fallito in *Crack in the Mirror* uno dei più calcolati elementi di curiosità, il doppio ruolo affidato a ciascuno degli attori principali: Welles, Juliette Gréco e Bradford Dillman, a sottolineare l'analogia del dramma che si svolge oltre le sbarre, tra gli imputati, e in casa dell'avvocato difensore. Questa analogia appare in più momenti lambiccata, rendendo inutile la duplicità delle parti.

Private Property di L. Stevens (U.S.A.).

Il film di Fleischer è troppo massiccio; quello di Leslie Stevens troppo sottile. La perfidia certo non gli manca. Ve n'è in questa sto-

ria di « blue jeans », di piscine e di autostrade tanta da sbollentare parecchio cinema francese dell'ondata. Il paragone con la « vague » fino a un certo punto corre; poi un frenetico bisogno d'azione manda all'aria tutte le elaborate languidezze e si comincia a contare i morti, come succede in Robert Aldrich. E' probabilmente di derivazione francese quel sapore di delitto vagheggiato e rimandato indefinitamente come se prima dovesse « arrivare Godot ». E anche il contrasto squarciante tra comfort e nausea, tra armonia architettonica e squallore intimo che Chabrol aveva portato all'esaltazione in *A double tour* (A doppia mandata, 1959). *Private Property* si distingue se mai per un più ampio, concretamente (geograficamente) esteso senso della solitudine, che induce ad atteggiamenti di odio complesso verso tutti i recinti della società borghese, la moglie altrui, la casa altrui, l'acqua e la terra altrui. Il film di Stevens ci ha fatto ripensare ad un Wyler, ingiustamente trascurato: *Desperate Hours* (Ore disperate, 1955), dove sotto le vernici poliziesche un Bogart magnifico esprimeva soprattutto questo, l'odio per un ordine incomprensibile, per la misteriosa potenza della « proprietà privata ». E' proprio tale genere di furore a giustificare drammaticamente, in certa misura, l'ignobile « transfert » finale del giovane protagonista che al momento culminante della seduzione cede la donna, la padrone del villino, al suo compagno impotente e semi-idiota. Tuttavia, ripetiamo, quando la violenza scoppia il film ha già espresso le cose più interessanti. Poi il gioco è solo alla macchina da presa, tanto per giungere alla parola fine.

Foma Gordeev di M. Donskoi (U.R.S.S.).

I velleitari d'America sono ripieni di brutti sentimenti, di sogni proibiti. Il sognatore Foma Gordeev, protagonista del film omonimo di Marc Donskoi (URSS), serba in sé giuste speranze e coraggiosi propositi, ma al cinema la sua storia non convince ugualmente. I prodighi giurati del festival non hanno voluto mandare via neppure Donskoi a mani vuote e gli hanno assegnato una Vela accompagnata da una motivazione in cui si parla di « grande creatore cinematografico »; ma in effetti l'unico « creatore » nel *Gordeev* rimane Maksim Gorki che ha fornito il soggetto da uno dei suoi romanzi, poi ridotto anche in forma teatrale. Una relativa intesa tra l'opera di Gorki e il film di Donskoi era bensì sperabile, ricordando la famosa trilogia che il regista aveva composto una ventina d'anni fa sulla vita dello scrittore di Nijzni Novgorod. Alla prova dei fatti tuttavia il nuovo lavoro si presenta piuttosto come un « affresco » — defi-

nizione nella quale si cerca di moderare la delusione — assai imponente, assai elegante della Russia fine secolo, con paesaggi e luci, musiche, fiumi e funerali, tutto battuto in marmo e come svilito dalla stessa impeccabilità della fotografia, della scenografia e di tutti i ricorsi tecnici. Già altri film sovietici recenti avevano attestato questo grave limite nei superstiti della vecchia guardia, l'incapacità di trasformare lo spazio in respiro e l'allegoria in personaggio. Ma il Gordeev di Gorki lo sopporta meno di tutti. Il film non lo districa mai dalla retorica, non gli concede di diventare autentica materia umana; le sole aperture al riguardo restano alcuni personaggi femminili, di secondo piano nell'economia della storia: Sasha (Marina Strizhenova) e Ljuba (Alla Labetskaya).

Kolybjelnaja di M. Kalik (U.R.S.S.).

Se i maestri se ne vanno, anche i discepoli del film sovietico si mostrano di frequente prigionieri dei sentimenti di Stato. Ciò vale per *Kolybjelnaja* di Michail Kalik, in cui l'inesistenza e l'impossibilità del male divengono dati scontati e indiscutibili del vivere russo contemporaneo, espressi con una petulanza addirittura oltraggiosa. *Kolybjelnaja* ha il facile alibi del film sui bambini, è forse anche — ma in questo caso non sappiamo perché sia stato accolto in un festival internazionale — un film *per* bambini. Lo spettatore adulto però non riesce a sottrarsi a un senso di scoramento; e l'ultima impressione che gli rimane è quella di una società che ha perduto con l'ultima cannonata della guerra l'ultima scintilla di vita, la sua vera ragione d'essere. In tal senso il cinema sovietico — persino in certi modelli vicinissimi, che vanno per la maggiore — è uno specchio falso e fuorviante della propria realtà nazionale, che non ha interminabilmente bisogno di resuscitare l'ultimo soldato nazista per contrapporsi dei nuovi doveri, una passione vera, un radicato motivo di conflitto.

Dei tre film francesi presentati nella rassegna vorremmo parlare un po' diffusamente, anche perché hanno recato degli spunti di curiosità e di divertimento facendosi perdonare così, abilmente, la mancanza dell'opera di gran pregio. Sono tutt'e tre, o almeno due di sicuro: *Pantalaskas* di Paul Paviot e *Le signe du Lion* di Eric Rohmer, una domenica della « nouvelle vague », la « vague » trasformata in escursione e scagliata in pieno sole. Niente di quei vezzi lugubri o titillanti o morbidi cui si pensa generalmente facendo riferimento ai nomi famosi dell'ondata. *Pantalaskas* e *Le signe du Lion* sembrano dei pezzi giornalistici scritti con garbo e allegria. Sono attenti all'uomo normale e amano la Parigi in esterni, luminosa, vestita di soli-

Pantalaskas di P. Paviot (Francia).

darietà e di innato buon senso. Il film di Paviot, che noi preferiamo, ama la « flânerie » cittadina in senso felliniano, con soste brusche nei mille assurdi della strada; ma ha anche un tema cui non rinuncia, le traversie della solidarietà spicciola, e a questo dà movimento con graziose trovate e indovinate caratterizzazioni. Il pubblico ticinese ha mostrato di gradire meno *Le signe du Lion,* che non è molto dissimile e ha pure delle impressioni da godere. Il film è opera di Eric Rohmer, redattore capo dei « Cahiers du Cinéma »; rispetto a *Pantalaskas* possiede maggior integrità culturale e minore arguzia, e soprattutto un bagaglio teorico di « specializzato » che disturba quando si vuole scendere in istrada e compiere a spirito libero una « traversée de Paris » pigliando a calci i barattoli. L'aria della metropoli impregnata dal caldo di luglio ed agosto è raccolta da Rohmer con sufficiente bravura, e così molti interludi propizi ai modi della « caméra-stylo »; ma i proponimenti più ambiziosi — il dialogo tra la città pietra e l'individuo — rimangono allo stato embrionale, non agevolati né a livello documentaristico, né nei risvolti del racconto. Qui inoltre ci sembra che l'attore Jess Hahn sia una presenza insufficiente e poco intonata ai significati che se ne vorrebbero trarre. Quanto alle reminiscenze d'altro cinema, un critico che diviene regista è sempre il più esposto degli esordienti. Strano a dirsi, il primo riferimento che balza agli occhi è quello con un maestro non molto amato dalla « vague », René Clair. La fortuna che si fa inseguire (qui un'eredità, là una vincita alla lotteria) proviene da *Le million* (Il milione, 1931); le avventure stradali dell'estate da *Quatorze Juillet* (Per le vie di Parigi, 1933). Ma non manca la sequenza ispirata direttamente dalla mitologia dei « Cahiers », il carrello indietro « fino alle stelle » che chiudeva mirabilmente *From This Day Forward* (Tutte le spose sono belle, 1946) di John Berry.

Le signe du Lion di E. Rohmer (Francia).

Caso singolare, l'unico finale pessimistico della triade francese si trova proprio nel film che più apertamente reclama per sé la formula di commedia musicale: *Le farceur* di Philippe de Broca (premio per la migliore sceneggiatura). E' questa trovata, o meglio tutta la seconda parte della vicenda, in cui si assiste alla muta disputa tra la gaiezza ad ogni costo e la sottile malinconia dell'amore, che dona a *Le farceur* una notevole suggestione e ne fa un originale saggio di « musical nero ». Qualcuno ha parlato di un *Les amants* goliardico. Effettivamente s'intende sotto la foggia — molto amabile, del resto — della pantomima di casa Berlon, il tormento segreto che s'instaura

Le farceur di Ph. de Broca (Francia).

tra il giovane e spensierato Edouard e il suo primo vero amore, Hélène, moglie di un altro; la difficoltà di un rapporto gioioso ventiquattr'ore su ventiquattro, e il peso carnale, distruttivo di questa relazione diversa dalle precedenti. L'intrusione di una donna per cui l'amore è tragedia, in un ambiente in cui l'amore è faunesco vaudeville che non rispetta orari e convenienze e non si cura nemmeno di chiudere le porte, non può che finir male. Infatti Edouard fugge, per poter continuare a danzare in libertà i suoi idilli notturni; e Hélène, dopo aver provato vanamente di tenere lo stesso passo di danza, si accorge subito d'avere perduto. Di straordinaria classe ci è parso l'incontro tra Jean-Pierre Cassel e Anouk Aimée in questi due ruoli, Cassel, mimo di razza, esercita il suo disarmato cinismo in maniera affascinante. La Aimée inventa un personaggio che ancora non esisteva nella sua pur varia filmografia. Quanto a recitazione, siamo tra le cose più belle del festival.

I'm All Right Jack di J. Boulting (Gran Bretagna).

The League of Gentemen di B. Dearden (Gran Bretagna).

Ma parlando d'attori e di recitazione non bisogna dimenticare — come la giuria ha fatto — i due film britannici *The League of Gentlemen* di Basil Dearden e *I'm All Right Jack* di John Boulting. Nel secondo, una farsa sindacale incline al qualunquismo, con accenti alla Frank Capra qua e là, siamo nel cantiere dei caratteristi e delle macchiette del momento: Peter Sellers, Terry-Thomas, Richard Attenborough ecc.; buon sangue, sebbene non ancora l'incomparabile linea dei nove interpreti di *The League*. Il film di Dearden narra il solito tentativo di furto perfetto, un milione di sterline da trafugare alla City; un umoristico cerimoniale del crimine di cui si conoscono ormai molti precedenti. Pur mancando questa volta Alec Guinness, la vivezza e lo stile dell'interpretazione aiutano a rinnovare e a impreziosire la storia. E il pepe del film consiste anche nel fatto, ben sottolineato perché è la leva di tutte le situazioni satiriche, che gli esecutori del furto sono ex ufficiali dell'esercito, estromessi per diversi reati dalla carriera militare. Basterebbero gli accenni che il soggetto fa in merito a rendere impensabile la realizzazione del film in Italia. Ma il divertimento di Dearden arriva anche più oltre, si spinge a marcare in infiniti dettagli la crescente rassomiglianza tra il nucleo ladresco e un esercito « privato ». Conosciamo tutti abbastanza il cinema britannico, ormai, per sapere che queste sono esercitazioni distaccate ed apolemiche in cui il gusto per la teoria è il solo padrone: tuttavia non possiamo impedirci di apprezzarne ogni volta

l'assenza di complessi e — come detto — l'applicazione professionale, che esige autentico rispetto.

Der Herr mit der schwarzen Melone di F. Suter (Svizzera).

Nel listino del festival era contemplato per la prima volta un film dei padroni di casa, un lungometraggio elvetico a soggetto. Lo citiamo a questo punto perché *Der Herr mit der schwarzen Melone* di Karl Suter è a grandi linee una derivazione del genere Guinness britannico, per l'idea che lo muove (il gran colpo ladresco in una banca), la metamorfosi psicologica del protagonista, le stilizzazioni canzonatorie nelle quali s'innestano delle battute d'attualità politica ecc. Il film può contare su una certa eleganza e mostra di conoscere le sue proporzioni. Ha ottenuto senza fatica un successo di simpatia.

Mein Schulfreund di R. Siodmak (Germania Occ.)

Molto applaudito anche *Mein Schulfreund* (Germania Occidentale) di Robert Siodmak, con Heinz Rühmann protagonista. Si tratta anzi, salvo errore, dell'unico film della rassegna che sia stato applaudito a più riprese anche nel corso della proiezione. Ciò si spiega fino a un certo punto con la popolarità grandissima di Rühmann tra il pubblico svizzero, ma anche con l'inattesa violenza di alcune asserzioni del film stesso, che Siodmak spinge a risultati eccitanti. *Mein Schulfreund* maschera sotto un episodio grottesco (che si dice però realmente accaduto) una spettroscopia abbastanza dura del popolo tedesco sul finire dell'ultima guerra, quando il problema delle responsabilità da dividere si affacciava ormai al pensiero di tutti, ingrandito dalla paura e dal panico. Gli assurdi simulacri dell'ordine, della rispettabilità, della normalità disperatamente comandati dal regime anche tra le macerie sono descritti con ironia tragica, così come già nel precedente Siodmak *Nachts wenn der Teufel kam* (Ordine segreto del Terzo Reich, 1958). Ma l'attuale film si porta più innanzi, fino ai nostri anni, facendo uscire dai nascondigli parecchi di quei « responsabili » e valutandone aspramente le reazioni: la forma umoristica del racconto centrale, e la pietà umana, non bastano a reprimere un giudizio conclusivo alquanto amaro e risentito. « Erano troppo potenti » esclama Rühmann, e qui l'applauso degli spettatori è stato immediato « erano troppo potenti perché una parte di quella potenza non gli rimanesse attaccata addosso ».

Geisterland der Südsee di E. Schuhmacher (Germania Occ.)

La Germania Occidentale esponeva un secondo film, il documentario *Geisterland der Südsee* di Eugen Schuhmacher, schietto nei risultati fotografici ma appesantito da una certa vanità dell'esotismo che si manifesta facilmente nell'esploratore dilettante regista, e si traduce nella prolissità d'immagine e di commento. Era d'altron-

de l'esemplare cinematografico in cui ci s'imbatte inevitabilmente in una mostra appena appena ospitale; come avviene d'incontrarvi con la stessa puntualità il film « sperimentale » o d'avanguardia, ammesso che oggi queste designazioni designino realmente qualcosa. A Locarno il saggio in parola è stato *Hägringen* (Svezia) di Peter Weiss: un pedante monologo visivo fra tetti, bidoni di spazzatura e — naturalmente — manichini. Il fine di questo pellegrinaggio doveva essere, se abbiamo ben afferrato, l' « incompatibilità » dell'intellettuale moderno con le meschinità della vita comune. Tra i velleitari di Locarno, l'adolescente protagonista scandinavo era il più vecchio di tutti.

Denize inen sokak di A. Tokatli Turchia).

Il disadatto e divagante protagonista del film turco *Denize inen sokak* di Attila Tokatli, invece, riesce a toccare. La formulazione tecnica, la condotta di tutto il racconto risentono in più tratti di cineclub, ma resiste in questo piano incontro borghese con la solitudine (la solitudine del goffo abitudinario di mezz'età, col corpo grasso ma « l'anima esile » come diceva Pirandello) un'attenzione ben desta per le cose, un'aggressività dinanzi alle fisionomie, un pudore a controllo della fantasia che si trovano — ed è comprensibile, anche se ogni volta accade di meravigliarsene — soprattutto nelle cinematografie non organizzate che debbono contare in primo luogo sulla passione, l'intelligenza e l'indipendenza del singolo.

Wspolny Pokoj di W. J. Has (Polonia).

Era atteso con interesse anche l'incontro con altri « indipendenti » che ci avevano viziato negli ultimi tempi: i giovani cineasti polacchi dei gruppi Kadr, Kamera ecc. *Wspolny Pokoj* di Wojciech J. Has proviene dal Kamera, ed è riconoscibilmente intriso dei succhi agitati e melanconici di altri film maggiori di quella tendenza; ma gli manca la compattezza espressiva (e altresì ideologica) dei Kawalerowicz, dei Wajda, anche perché ha inteso arretrare nel tempo con il suo soggetto, rinunciando con ciò alle esperienze vissute da vicino e affidandosi al crepuscolarismo rievocativo. Il film di Has si prefigge di cantare una specie di età del jazz varsaviana, con i suoi illusori idoli, le sue mode, le sue donne (si vedano nella protagonista i ricordi e le coincidenze, deliberatamente cercati, con la Brett hemingwayana); una odiosamata età dell'anima, in cui parte della critica ha voluto scorgere implicitamente l'elogio all'avvento comunista che ne ha condannato il decadentismo e respinto le languide tradizioni. A nostro avviso però il rimpianto un po' torbido del giovane cinema polacco per i suoi anni '20 non nasconde un'alterna-

tiva « positiva »; e l'eventuale sottofondo di questa dolcezza ci pare assai poco artificiale.

Non occorre discutere sui tre ultimi film: il messicano *Macario* era già stato presentato a Cannes, e gli altri — lo spagnolo *Altas Variedades* di Rovira Beleta e l'italoargentino *Casi al fine del mundo* di G. M. Scotese — si disputano il posto più basso del festival, né ci sforzeremo di graduare i loro demeriti. Rimane il fuori-gara angloamericano *The Three Worlds of Gulliver* (tr. I tre mondi di Gulliver) di Jack Sher, presentato in serata di premiazione: uno Swift riletto in chiave di lezione democratica e spogliato delle malizie originarie. Gli effetti speciali, per mostrare Gulliver prima nel paese dei nani, poi nel paese dei giganti, si limitano alla contrapposizione non familiare all'occhio dello spettatore di primi piani e campi lunghi o lunghissimi.

Gli altri film e le manifestazioni collaterali.

Avremo finito le note sul festival, ma si tratterebbe appena ora di cominciare nuovamente. E' rimasto fuori il meglio, la bella e fornita personale di Louis Buñel: dodici film che costituiscono, nel bene e nel male, la vita di uno dei dannatissimi fra tutti i maledetti del cinema, un artista che — questo la revisione locarnese insegna — non ha rinunciato a nulla, e non si è lasciato dominare da nulla: né dal ricordo delle empietà giovanili, né dalle esperienze dei film obbligatori, né dal ritornello della « decadenza » che la critica gli sta ricantando da vent'anni. Per fortuna *The Young One,* a Cannes, ha riaperto gli occhi a molti. Ma non si arriva a *The Young One* dopo decenni di letargo. La storia intermedia è tutta da ristudiare, e Locarno ce ne ha fornito i dati d'appoggio. Non fosse che per questo, al festival svizzero del 1960 bisogna essere grati.

TINO RANIERI

I film di Locarno

DER HERR MIT DER SCHWARZEN MELONE (t.l. **L'uomo dalla bombetta nera**) — **r.**: Karl Suter - **s. e sc.**: Karl Suter, Alfred Bruggmann - **f.** (Cinemascope): Rudolf Sandtner - **m.**: Hans Moeckel - **scg.**: Nino Borghi - **int.**: Walter Roderer, Sabine Sesselmann, Gustav Knuth, Charles Regnier, Hubert von Meyrink, Alfred Lohner, Pamela Wedekind - **p.**: Georges Schellenbaum per l'Urania Films/Zürich - **o.**: Svizzera.

MACARIO di Roberto Gavaldon. Vedere dati nel n. V-VI, 1960, pag. 41 (Cannes 1960).

MEIN SCHULFREUND (t.l. **Il mio compagno di scuola**) — **r.**: Robert Siodmak - **s. e sc.**: J. M. Simmel, R. A. Stemmle, dalla commedia omon. di J. M. Simmel - **f.**: Helmuth Ashley - **m.**: Raimund Rosenberger - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Gottfried Will - **int.**: Heinz Rühmann, Loni von Friedel, Ernst Schröder,

Hertha Feiler, Alexander Kerst, Robert Graf, Carsta Löck, Mario Adorf, Hans Leibelt - **p.**: Robert Siodmak per la Divina Film - **o.**: Germania Occid.

WSPOLNY POKOJ (t.l. **Stanza comune**) — **r.**: Wojciech J. Has - **int.**: Mieczyslaw Gajda, Gustaw Holoubek, Adam Pawlikowski, Anna Lubienska, Beata Tyszkiewicz, Irina Netto, Zdzislaw Maklakiewicz - **p.**: Jerzy Bossak per il Gruppo Kamera - **o.**: Polonia. (Il film non reca altri dati di « credit »).

THE LEAGUE OF GENTLEMEN (Un colpo da otto) di Basil Dearden. Vedere dati in questo numero, pag. 54 (festival di San Sebastiano).

L'ASSEGNO o **IL PECCATO DEGLI ANNI VERDI** — **r.**: Leopoldo Trieste - **s.** e **sc.**: Leopoldo Trieste - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Igino Negri - **scg.**: Piero Filippone - **int.**: Maurice Ronet, Marie Versini, Alida Valli, Otello Toso, Corrado Pani, Ann Smyrner, Rosi Martin - **p.** Nord Industrial Film - **o.**: Italia.

PANTALASKAS — **r.**: Paul Paviot - **s.**: dal romanzo « Les compères de la Miséricorde » di René Masson - **sc.**: Paul Paviot, Jacques Laurent Bost - **f.**: Marc Fossard - **m.**: Jean Wiener - **scg.**: Sidney Bettex - **int.**: Carl Studer, Ana Maria Cassan, Bernard Lajarrige, Jacques Marin, Albert Rémy, Daniel Emilfork, Julien Carette, Yvette Etievant, Hubert Deschamps - **p.**: René Thévenet per la Pavox Films, Alter Films, P.I.P., Contact Organisation - **o.**: Francia.

TAKE A GIANT STEP (L'orma del gigante) — **r.**: Philip Leacock - **s.**: da una commedia di Louis S. Peterson - **sc.**: Louis S Peterson, Julius P. Epstein - **f.**: Arthur Arling - **m.**: Jack Marskall - **int.**: Johnny Nash, Estelle Hemsley, Ruby Dee, Frederick O'Neal, Ellen Holly, Pauline Meyers, Beah Richards, Royce Wallace - **p.**: Julius P. Epstein per la Sheila Prod./Hecht-Hill-Lancaster - **o.**: U.S.A.

Premio « Vela d'argento » per la migliore interpretazione maschile ex-aequo (Johnny Nash).

CRACK IN THE MIRROR (Dramma nello specchio) — **r.**: Richard Fleischer - **s.**: dal romanzo « Drama in the Mirror » di Marcel Haedrich - **sc.**: Mark Canfield - **f.** (Cinemascope): William Mellor - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **int.**: Orson Welles, Juliette Gréco, Bradford Dillman, Alexander Knox, Catherine Lacy, William Lucas, Jacques Marin, Maurice Teynac, Austin Willis - **p.**: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A.

HAGRINGEN (t.l. **Miraggio**) — **r.**: Peter Weiss - **s.** e **sc.**: Peter Weiss - **f.**: Gustav Mandall - **int.**: Staffan Lamm, Gunilla Palmstierna - **p.**: Peter Weiss, Gustav Mandall, Helge Bylund, Edouard Laurot - **o.**: Svezia.

VYSSI PRINCIP (t.l. **Il principio superiore**) — **r.**: Jiri Krejcik - **s.**: da uno dei racconti del volume « Barricata muta » di Jan Drda - **sc.**: Jan Drda, Jiri Krejcik - **f.**: Jiroslav Tuzar - **m.**: Zdenek Liska - **scg.**: Josef Dobrichovsky - **int.**: Frantisek Smolik, Bohus Zahorsky, Radovan Lukawsky, Miroslav Svoboda, Vaclav Lohnisky, Ivan Mistrik, Jan Smid, Jana Breichova, A. Postler, Petr Kostka, Otomar Krejca, Marie Vasova, Hanjo Hasse - **p.**: Ceskoslovenski Film Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia.

Premio « Vela d'argento » per la migliore interpretazione femminile (Jana Breichova) e premio della Fi.Pres.Ci.

I'M ALL RIGHT JACK (Nudi alla meta) — **r.**: John Boulting - **s.** e **sc.**: Frank Harvey, John Boulting, Alan Hackney - **f.**: Max Greene - **int.**: Ian Carmichael, Peter Sellers, Terry-Thomas, Richard Attenborough, Dennis Price, Margaret Rutherford, Irene Handl, Miles Malleson - **p.**: Roy Boulting per la Charter Films Prod. - **o.**: Gran Bretagna.

KOLYBJELNAJA (t.l. **La ninnananna**) — **r.**: Mikhail Kalik - **s.** e **sc.**: Awenir Zak, Issai Kussenow - **f.**: Wadim Derbenev - **m.**: D. Fedov - **scg.**: S. Bolgokov - **int.**: Nikolai Timofeev, V. Lepko, Ljabowa Cernovak, V. Cetverikov - **p.**: Moldava Film - **o.**: U.R.S.S.

LE FARCEUR (t.l. **Il burlone**) — **r.**: Philippe de Broca - **s.**: Philippe de Broca - **sc.**: Daniel Boulanger - **f.**: Jean Penzer - **m.**: Georges Delerue - **int.**: Anouk

Aimée, Jean Pierre Cassel, Geneviève Cluny, Palau, Georges Wilson, Anne Tonietti, François Maistre - **p.**: Roland Nonin per la A.Y.J.M. - **o.**: Francia.

Premio « Vela d'argento » per la migliore sceneggiaura.

CASI AL FIN DEL MUNDO (Questo amore ai confini del mondo) — **r.**: G. M. Scotese - **s.** e **sc.**: G. M. Scotese - **f.** (Eastmancolor Cinemascope): Umberto Peruzzi - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Oscar Lagomarsino - **int.**: Antonio Cifariello, Dominique Wilms, Fausto Tozzi, Egle Martin, Nino Persello, Conrado Diana - **p.**: Nino Persello e A. M. Silvano per la Ital Caribe Cinematografica, Roma e l'Austral Cinematografica, Buenos Aires - **o.**: Argentina-Italia.

MORTE DI UN AMICO di Franco Rossi. Vedere dati nel n. V-VI, 1960, pag. 124.

Premio « Vela d'argento » per la migliore interpretazione maschile ex-aequo (Spiros Focas).

DENIZE INEN SOKAK (t.l. **La via che conduce al mare**) di Attila Tokatli. Vedere dati in questo numero, pag. 71 (festival di Karlovy Vary).

PRIVATE PROPERTY (t.l. **Proprietà privata**) — **r.**: Leslie Stevens - **s.**: Leslie Stevens - **sc.**: Leslie Stevens, Stanley Colbert - **f.**: Ted McCord - **int.**: Corey Allen, Kate Manx, Warren Oates, Jerome Cowan, Robert Wark - **p.**: Stanley Colbert per la Kana/N.T.A. - **o.**: U.S.A.

ALTAS VARIEDADES (t.l. **Gran Varietà**) — **r.**: Rovira Beleta - **s.** e **sc.**: Manuel Salo - **f.**: Mario Pacheco - **m.**: José Sola - **scg.**: Juan Alberto - **int.**: Christian Marquand, Agnès Laurent, Angel Aranda, Marisa De Leza, Vicky Lagos - **p.**: Esteban Lorente per le Este Films/Jad Madrid - **o.**: Spagna-Francia.

GEISTERLAND DER SUDSEE (t.l. **Paese favoloso dei mari del Sud**) — **r.**: Eugen Schuhmacher - documentario a lungometraggio - **f.** (Agfacolor): Eugen Schuhmacher - il film non ha commento musicale; speaker: Wolf Ackwa - **p.**: Eugen Schuhmacher - **o.**: Germania Occid..

IL BELL'ANTONIO di Mauro Bolognini. Vedere dati nel n. V-VI, 1960, pag. 109.

Premio « Vela d'oro » per il miglior film.

LE SIGNE DU LION (t.l. **Il segno del Leone**) — **r.**: Eric Rohmer - **s.** e **sc.**: Eric Rohmer, Paul Gégauff - **f.**: Nicholas Hayer - **m.**: Louis Saguer - **int.**: Jess Hahn, Van Doudé, Gil Olivier, Paul Crauchet - **p.**: Claude Chabrol per la A.Y.J.M. Films - **o.**: Francia.

FOMA GORDEEV (t.l. **Tommaso Gordeev**) — **r.**: Mark Donskoi - **s.**: dal romanzo omonimo di Maksim Gorki - **sc.**: Mark Donskoi, Boris Bialik - **f.**: Margarita Philikina - **m.**: L. Schwartz - **scg.**: Aleksander Paskhewitch - **int.**: Georgy Yepifantsev, Sergei Lukyanov, Pavel Tarasov, Alla Labetskaja, Marina Strizhenova - **p.**: Gorki Film Studio - **o.**: U.R.S.S.

Premio « Vela d'argento » per la migliore regia.

(*a cura di* TINO RANIERI)

Note

L'Italia non è un paese povero

Che l'Italia non sia un paese povero (Ivens ce lo dimostrerà col suo ultimo reportage, presentato a Venezia durante la Mostra internazionale del documentario e del cortometraggio) lo potremmo arguire anche dal numero dei documentari che ogni anno vengono prodotti nel nostro paese: diverse centinaia, per il costo complessivo di almeno un miliardo, destinati ad essere proiettati quasi esclusivamente — che lusso! — ad una commissione di esperti che assegnerà i « premi di qualità » e che scegliendone forse la quinta parte condannerà automaticamente tutti gli altri alla morte, con giudizio sommario, equo o iniquo che sia. Ma anche i premiati potranno poi essere esibiti al pubblico, giustificando così una spesa non indifferente dello Stato e assolvendo a quelle funzioni educative e culturali che la legge dei « premi » si propone? Assai raramente. Saranno pressoché ignorati in Italia, nella grande maggioranza, anche perché il produttore intascato il premio e fatti i conti troverà conveniente stampare una sola copia del suo breve film e non andare incontro ad altre spese. Dove è possibile, allora, prendere conoscenza di questi film, spesso noiosi, vuoti, retorici, poiché la loro quantità non è indice di qualità, ma qualche volta anche utili, intelligenti, poetici, di valore educativo e culturale sicuro, anche se raramente fungibili?

La Mostra veneziana giunge a proposito, ogni anno, per fare, anche in questo campo della nostra produzione, un bilancio approssimativo; e così pure gli altri festival internazionali, dove le nostre pellicole sono presentate. Ma non basta. Una rassegna vera e propria della nostra produzione documentaristica manca, e proprio per la incongruente situazione attuale, che tutti conoscono, del nostro cinema minore, non sarebbe male che nascesse, fra i tanti, anche un festival o rassegna annuale del documentario nazionale, dove questa produzione potrebbe avere finalmente una opportuna ed esauriente presentazione: distinta anche da quel « Nastro d'argento » del documentario che si inquadra nella manifestazione annuale dei giornalisti cinematografici italiani, ma che non si identifica precisamente con la manifestazione che qui auspichiamo, in quanto i documentari vi sono proiettati per domanda degli interessati (ma non tutti sono diligenti a farlo) e giudicati soltanto da una giuria, e non anche dal pubblico.

Il luglio veneziano, dunque, ancora in anticipo sulla Mostra « grande », e quindi con uno stacco netto tra il limitato pubblico di specialisti e la tradizionale assise della critica internazionale che affluisce al Palazzo del Cinema

del Lido tra agosto e settembre, ha visto in gara il meglio della produzione dei documentari (e dei film per ragazzi) nel mondo. Una giuria particolarmente sensibile ai problemi del cortometraggio e composta di alcuni nomi autorevolissimi (Sidney Meyers, Karel Reisz, François Reichenbach, Bretislav Pojar, Claudio Bertieri) ha steso un verdetto nel complesso giusto e messo in particolare risalto, tra i realizzatori di ogni paese, quelli italiani. La scelta fatta non è un grazioso dono alla nazione ospitante: è il riconoscimento, compiuto da uomini di mestiere che si iscrivono nella storia del documentario con opere di grande pregio (basti pensare a Occhio selvaggio, Ragazzi di Lambeth, L'America vista da un francese*) che nel nostro cinema « minore » non mancano uomini di talento. E' a questi giovani realizzatori, spesso non agganciati alle maggiori società documentaristiche, che rimane la difesa di un prestigio che l'Italia ormai si è saldamente meritato nel mondo (da Pasinetti, Emmer e Antonioni in poi); oltre che a marche nuove venute nella produzione documentaristica, quelle delle nostre maggiori industrie, che con un fenomeno paragonabile a quello britannico si stanno volgendo con sempre maggiore interesse verso il cinema. E sono esse (non i privati e neppure la produzione di stato) che hanno permesso la realizzazione, e non certo per fini di lucro, di documentari di grande impegno che, illustrando i nostri giacimenti di petrolio, o la costruzione di nuovi impianti per l'energia, o la creazione di una grande macchina elettronica, hanno chiamato uomini di valore a dirigere impegnativi film tecnici, o tecnofilm: talché* L'Italia non è un paese povero *di Joris Ivens,* Elea classe 9000 *di Nelo Risi,* Il grande paese dell'acciaio *di Ermanno Olmi, hanno egregiamente, contribuito alla affermazione della nostra produzione documentaristica, la quale si è però distinta soprattutto con* Piccola arena Casartelli *di Aglauco Casadio,* Casa delle vedove *di Gian Vittorio Baldi, e* L'uomo il ferro e il fuoco *di Eugenio Carmi e Kurt Blum.*

Il cortometraggio di Casadio è stato fino all'ultimo in lotta con Casa delle vedove *e il polacco* I musicisti *per conquistare il Gran Premio della Mostra. Forse tutti e tre avrebbero potuto meritarlo. Ha poi prevalso la amara, toccante, tragica storia dello sfortunato circo in un quadro di intensa umanità, espressa poeticamente. Il Casadio è riuscito, con mezzi assolutamente semplici, a rendere la patetica atmosfera di una famiglia di nomadi, dove i genitori hanno avuto la suprema disgrazia di perdere tre dei loro figli nell'incendio di un carrozzone. I figli, in un circo, sono tutto: amore, tenerezza, compagnia, avvenire, speranza, ma anche capitale umano, in quanto non potranno essere che quei fanciulli, nella sparuta compagnia viaggiante. dai limitati mezzi, gli acrobati, i domatori, i clowns di domani. Il lavoro dei superstiti, la loro sofferenza fatta di ricordi e di incubi, la loro tristezza infinita, sono resi con un filo narrativo esile eppure sempre poetico: e il finale, in cui babbo Casartelli infila i lunghi trampoli per andare in paese a fare pubblicità allo spettacolo serale, scomparendo in un cielo di tramonto, raggiunge una forza emotiva profonda.*

Anche Casa delle vedove *e* Musicisti, *i quali emergono nettamente per qualità umane dall'insieme delle opere presentate, hanno valori poetici autentici: il polacco, firmato da Kazimierz Karabasz, nel presentare dei tramvieri nei loro momenti di svago, raccolti in un complesso bandistico, e* Casa delle vedove *perché rende, anch'esso con grande efficacia interpretativa, la condi-*

dizione di alcune vedove, che risiedono a Roma in una casa di via delle Ceste, in solitudine e povertà. Anche da queste donne, che vivono di ricordi, che sono talvolta ammalate, che conservano le loro manie, che sono pulite o disordinate, concilianti o bizzose, loquaci o taciturne, tolleranti o senza sopportazione, Gian Vittorio Baldi ha ottenuto un quadro di vita che non lascia indifferenti, e che ci trasporta vicino a situazioni amare, facendoci sentire il peso, la pena, la sofferenza di certe vite.

La significativa selezione italiana — dove figuravano anche Omozigoti di San Donà *di Filippo Paolone,* Giovani del mio paese *di Claudio Triscoli,* Il silenzio di Vinchiaturo *di Massimo Mida, ed altre dignitose e chiare pellicole — era completata, abbiamo detto, da alcuni documentari finanziati da grandi complessi industriali. Anche se la giuria, specialmente sensibile ai valori « poetici » e umani, non ha creduto di doverli segnalare, essi non sono tali da meritare una citazione frettolosa. Nelo Risi ci spiega in* Elea classe 9000 *come vengono preparati e costruiti grandi apparati elettronici della Olivetti: e dà, con una punta di civetteria intellettuale (dire snobismo sarebbe troppo), nel quadro di un assoluto rigore scientifico, una idea della grandiosità e razionalità degli sforzi compiuti dall'importante complesso piemontese, all'avanguardia in questa come in molte altre attività. Iniziando con una sintesi della storia della meccanizzazione del calcolo, il film descrive le tecniche di costruzione di un grande calcolatore elettronico, le caratteristiche del lavoro di un gruppo tipico della Olivetti cui è preposto uno scienziato di origine cinese (il film anzi si dilunga nella di lui presentazione) e l'impiego cui sono destinati i nuovi strumenti della automazione.*

Ermanno Olmi ha confermato la sua particolare predisposizione al film tecnico con Il grande paese dell'acciaio. *Dopo il successo di* Tre fili fino a Milano, *e, più, di* Il tempo si è fermato, Il grande paese, *girato in Sicilia nei pressi di Siracusa dove è nato un nuovo grande centro industriale, non dice nulla che non sappiamo del suo reputato regista, che ormai per la Sezione Cinematografica della Edisonvolta ha diretto più di trenta documentari dello stesso tipo, tutti con lodevole impegno, nitidezza formale e chiarezza narrativa.*

Un discorso a parte, e non breve, merita però il film di Joris Ivens L'Italia non è un paese povero. *E' un peccato che non tutta l'opera, che consta di vari episodi, sia stata proiettata durante la Mostra. Taluni frammenti, anzi, erano già apparsi sugli schermi televisivi italiani, e proprio alcuni di essi non sono stati presentati al Palazzo del Cinema. Anche una proiezione « ridotta », che può condizionare il complessivo giudizio sull'opera, non manca peraltro di far comprendere l'eccezionalità della produzione, cui era stato preposto uno dei più prestigiosi nomi del documentarismo internazionale. Il film comincia con una festa in piazza, del genere di quelle che si vedono alla televisione o che vengono trasmesse per radio: folla rumorosa, giornalisti che intervistano, musica, c'è un pò di tutto. Spira aria da « Campanile Sera » e il prologo — che chiama il pubblico a testimoniare ad attore — vuole spiegare come è nata questa nuova ricchezza italiana, che smentisce la tradizionale povertà di giacimenti della penisola. Il petrolio è apparso dapprima nel nord d'Italia, a Cortemaggiore; ma ecco la nuova ricchezza spandersi dalla pianura padana ad altre città e regioni, fino alla Sicilia. I metanodotti portano energia per fon-*

*dere l'acciaio, arrivano ai porti, vanno fino a Milano e a Torino, attraverso cinquemila chilometri di tubazioni; e nascono impianti, fabbriche di idrocarburi, mentre le ricerche vengono condotte in altre regioni. Il linguaggio è conciso, spigliato, agile. Ivens inquadra con grande cura formale, e monta con una disinvoltura fantasiosa, nervosa, sbrigliata. Manca, è vero, a volte, un discorso continuo. Si vedono pezzi, pali, fili, pompe, tubi, come in certi film sull'arte si mostra la testa, una mano, uno scudo, l'occhio. La visione d'assieme si perde. Lo spettatore è chiamato a compiere un grande lavoro di immaginazione. Il dettaglio deve suggerirgli il totale. Il paragone deve apparirgli con chiarezza immediata. Chi non capisce subito è perduto. Forse, proprio perché siamo davanti a un argomento tecnico, si desidererebbe una maggiore chiarezza e semplicità. E' uno di quei documentari che non sempre soddisfano il committente e i consumatori; ma un artista libero, scatenato nella sua fantasia, sì; ed anche il critico che voglia riconoscere nell'*Italia non è un paese povero *la valentìa, l'originalità di linguaggio e la freschezza nativa del realizzatore di* Zuiderzee *e di* Pioggia. *I disegni animati che appaiono nel film non sono dello stesso gusto, anzi sembrano del tutto inadeguati allo stile del film. Siamo sul piano di « Carosello », quando si sentirebbe almeno l'esigenza di Maccari, se non di Masereel. Non hanno forse speso cento milioni i produttori, a quanto è stato detto? Perché non avrebbe potuto esserci posto per il Grosz italiano, o per il disegnatore di* L'Idée? *Falso ci sembra anche l'episodio dei ragazzi veneziani che, su un ponte della Serenissima, sognano autostrade: perché non i motoscafi al posto delle macchine? Ma sono rilievi che non intaccano il valore dell'opera, che ha brani di grandissimo effetto, e specialmente quello iniziale, che ci sembra il più felice ed ha l'agilità delle interviste televisive. Al termine, ecco sgominato il luogo comune che Ivens, e l'ENI che ha commissionato il film, hanno inteso spazzare via (magari identificando un po' troppo l'Italia col petrolio scaturito da Cortemaggiore); e nelle scuole i nostri ragazzi non ripeteranno più, alla lezione di geografia, non scriveranno più sulla lavagna: l'Italia è un paese povero.*

Il petrolio non si diffonde in Italia soltanto attraverso i canali della Cortemaggiore. Anche la « B P » è fiera del lavoro che va svolgendo nella penisola ed ha affidato ad un ex realizzatore di film per ragazzi, James Hill, il compito di illustrarlo con un cortometraggio girato a Mandriole, presso Ravenna. Il breve film, semplice ma efficace, dove l'elemento poetico ed anche il pittoresco, tendono a prevalere su quello informativo e pubblicitario, si intitola Giuseppina, *e ci presenta il gestore di una piccola stazione di rifornimento con la propria figlia, nella bassa ravennate. Il luogo è isolato, modesto, dalla vita uniforme, rotta solo dal passaggio dei veicoli, dalle conversazioni con i clienti, dalla apparizione di personaggi che si innestano per pochi attimi nella placida vita del piccolo centro: ed ogni incontro dà anche alla fanciulla l'occasione di un piccolo mondo da scoprire.*

Se i documentari italiani o girati in Italia cui abbiamo accennato trattano con raffinatezza formale taluni problemi produttivi e tecnici, in questo campo anche altri paesi si segnalano, ad esempio con Dalla pietra all'acciaio *dell'inglese Paul Dikson e con* Scintille *dei francesi François Villiers e Edouard Berne. Di particolare valore visivo, anzi, ci sono apparsi* Navi per gli oceani *di Hilary*

Harris, britannico, e Builders *(I costruttori) dell'americano Hart Sprager, sulla costruzione dei grattacieli. Ad uno d'essi avrebbe potuto essere assegnato il primo premio, rimasto vacante, della categoria film di documentazione tecnica.*

Nella documentazione sociale sono emersi, su temi riflettenti angosciose situazioni dell'epoca bellica (e naturale viene il richiamo a Nuit et brouillard *di Alain Resnais)* Segnale di fumo *di Bruno Sefranka, uno dei più vivaci realizzatori della nuova generazione cecoslovacca,* Ricordi di un tragico passato *del tedesco Manfred Durnick, e* Nella nostra strada quella mattina *di Pavel Holb, anch'esso cèco: ma notevole è stato anche il contributo dato dall'Unesco con pellicole come* Terre aride *di John Heyer (l'autore di* Oltre l'orizzonte*) e come* Paura travestita *di Shelley Clarke e Robert Hughes.*

Nel gruppo dei film culturali figurava un documentario (ma non dei migliori) di Paul Haesaerts, accentuatamente formalistico, La scuola della libertà, *sui comuni belgi e la loro importanza nella storia della società, della cultura e dell'arte, nazionale ed europea, mentre* Aligi Sassu *di Guido Guerrasio e* Spilimbergo *dell'argentino Jorge Macario illustravano con* Una città del Cathay *(Cina) e* Templi di Halebid e Belur *(India) interessanti temi d'arte.* Parla l'artista *di John Read divulgava tra i telespettatori l'opera del pittore astratto inglese Victor Passmore, ed Hazel Wilkinson presentava, sempre per la TV,* Il regista e il film: David Lean. *Una allettante selezione quella inglese, dunque, alla quale non mancheremo di aggiungere, tra i film pedagogico-educativi,* Voglio andare a scuola *di John Krish.*

Mentre i documentari che abbiamo ricordato, all'infuori di quello sul petrolio italiano di Ivens, e di quello «elettronico» di Risi, sono tutti di cortometraggio, due film documentari stranieri di lungometraggio si sono fatti apprezzare nella categoria dei documentari informativi e culturali, dove Anni folli *di Mirca Alezandresco e Henri Torrent ha avuto il primo premio, mentre* Il mare di Erab *del giapponese Zenzuke Nishio ha meritato il secondo premio.* Anni folli *ci riporta, attraverso materiale di attualità, al primo dopoguerra, e alla follia di un mondo che, al suono del* charleston, *va inconsciamente incontro a una guerra ancora più sanguinosa. Il film è pieno di spirito e presenta un materiale di prim'ordine, spesso sconosciuto, anche se già molti film di montaggio ormai sono stati composti in vari paesi, ispirandosi alle cronache degli ultimi decenni. Però si riconosce, talvolta, accanto al materiale di attualità, anche qualche brano di film a soggetto, che appare ancora più saporitamente caricaturale, ma che ovviamente non è girato dal vero, anche se appartiene, come data di nascita, all'epoca che il film vuol commentare e satireggiare.*

Il mare di Erab *ha un sapore flahertiano, con le sue pescatrici, la sua vita allo stato puro, lontana dalle asprezze e dalle finzioni della civiltà. E', come concezione documentaristica, tra i più lindi e sinceri della Mostra, perchè assolutamente privo di astuzie, di attrazioni, di effetti, come se ne ravvisano di frequente anche nei migliori fra i documentari che abbiamo precedentemente citato.*

Nelle categorie dei pupazzi e disegni animati si sono distinti cèchi, jugoslavi e polacchi (ad essi, evidentemente è concessa una maggiore possibilità di esercitazione in questo campo). Ricordiamo Tre uomini *di Vladimir Lakhy*

(Cecoslovacchia). L'uovo *di Vatroslav Mimica e* Cartelli stradali *di Brancs Ranitovic (Jugoslavia),* Il tesoro dei pirati *di L. Marszalek e* Avventure di primavera dello gnomo *di Witold Gierz (Polonia), questi ultimi però realizzati per il pubblico giovanile. La giuria ha prescelto il sobrio* Tre uomini, *forse sopravvalutandolo, ma il premio avrebbe potuto meritarlo il giapponese* Favole di Esopo *di Watanabe Zazihico, a sagome ritagliate, anche se non raggiunge in questo campo la raffinatezza di colori e di ispirazione di Noburo Ofuji: un artista che è apparso una sola volta a Venezia (col* Vascello fantasma*) ma che a noi parve assolutamente eccezionale, e la cui opera meriterebbe di esser meglio seguita. Tra i film di animazione ha fatto la sua consueta apparizione anche Norman MacLaren, con un film non eccessivamente nuovo,* Linee verticali e linee orizzontali, *quasi un mazzo di corde che vibrano e risuonano.* Linee verticali e linee orizzontali *ha conquistato il primo premio tra i film sperimentali e di avanguardia. Non gli hanno contrastato il successo che* L'uomo, il fuoco e il ferro, *fantasiosa visione di un altiforno, dai suggestivi effetti cromatici (segnalato dalla giuria), e* Zèro *di Anthony Asquith: con i vani, e psicanaliticamente oscuri tentativi di Mister Zero di raggiungere una caraffa d'acqua.*

* * *

René Cardona, Luis Gomez Mesa, Branco Majer, Henri Pillat, Filippo Paolone, erano i commissari della giuria della Mostra internazionale del film per ragazzi. La partecipazione dei paesi alla competizione (nonostante la inspiegabile assenza dell'U.R.S.S.) non era inferiore a quella dell'anno precedente. I circa cinquanta film presentati appartenevano a quattordici paesi (mentre la Mostra del documentario raccoglieva centocinquanta pellicole di ventiquattro nazioni). Una caratteristica della edizione 1960 è stata la abbondante partecipazione dei lungometraggi, talché i gremiti programmi del pomeriggio non sono stati sufficienti, ed alcune interessanti pellicole come Sangue fiammingo, Barbara *e* Il piccolo Samurai, *sono state proiettate al mattino (anche, sembra, perché valutate per un pubblico più maturo dalla commissione incaricata della selezione dei film).*

Il Messico, che due anni or sono vinse il primo premio con Pulgarcito *di Cardona, e che nel 1959 ottenne un altro successo con* Il sorriso della Vergine, *ha inviato quest'anno ben tre film a colori e con attori:* Il ragazzo coraggioso, Cappuccetto rosso, *e* Santa Claus. *Mentre quest'ultima pellicola è stata proiettata fuori concorso perché già apparsa al festival di San Francisco (peraltro è la impasticciata storia di un Babbo Natale che distribuisce doni, invano contrastato da un dispettoso diavoletto)* Il ragazzo coraggioso *concorreva con qualche ambizione alla conquista del primo premio. Il film è un vero e proprio* western. *Dei banditi ingannano un fanciullo e lo fanno partecipare, a sua insaputa, a un furto di cavalli. Quando Panchito se ne accorge decide di restituire il mal tolto, ma si trova necessariamente a contrasto coi banditi, correndo seri pericoli, anche se i furfanti non la scamperanno e verranno assicurati alla giustizia. E' un film d'azione che ha una certa presa sui giovani spettatori perché si vale di tutti gli elementi del* western *tradizionale, ivi comprese sparatorie, cavalcate, ed arrivo dei giustizieri. Evidentemente sarebbe stato desi-*

derabile che il realizzatore Mauricio de la Serna avesse rinunciato a qualche bieco effetto della produzione commerciale, ponendosi più chiaramente il problema della cinematografia per ragazzi. In questo senso anche Cappuccetto rosso, *benché prenda le mosse dalla celebre favola, non è immune da pecche, talvolta anche più gravi (perché, ad esempio, quegli sberleffi da film neorealista?).*

Una delle opere più pregevoli presentate è Il piccolo Samurai *di Taiji Yabushita, lo stesso realizzatore di* Il bambino e il serpente bianco *(dato a Venezia nel 1959). Il film, di grandissima classe, fa rimpiangere che alcune scene finali, con una terrifica strega, rendano un po' truce un film che per tutta la prima parte ha le caratteristiche del capolavoro. E' un disegno animato di lungo metraggio, a colori, più omogeneo del pur pregevolissimo* Serpente bianco, *realizzato con vivo senso poetico, e nel quale si racconta la lotta che un fanciullo, andato alla scuola di magìa (dove si scopre che i maghi devono essere anzitutto pazienti, coscienti, sensibili, oculati, equilibrati: il che permette di diventare più maghi dei maghi) combatte contro una strega la quale si trasforma, in ultimo, nella Morte. E' un cambiamento che non sappiamo come può essere accolto dai piccoli giapponesi; ma che certamente può riuscire un po' pauroso al nostro pubblico minore.*

La tradizionale scuola inglese, quella che fa capo alla produzione della Children's Film Foundation diretta da Mary Field, era rappresentata nel festival da pellicole britanniche e dei Dominions. V'era un lungometraggio in costume di L. H. Brown, I piccoli Giacobini, *che ci riportava, con allettanti scene avventurose, ai tempi delle lotte tra scozzesi e inglesi; v'era un delizioso cortometraggio di John Halas,* Cani di lusso, *realizzato con ritagli di carta, ed un altro film di lungometraggio, diretto da Tim Burstall, che raccontava nella* Vincita, *la storia di un capretto guadagnato in un Luna Park, poi rubato, perduto nella corrente di un fiume, infine ritrovato e salvato dal piccolo padrone. Il film ha per interpreti graziosi ed espressivi alcuni disinvolti fanciulli, e somiglia per il carattere e il tema (l'amicizia tra una bestiola e un bambino) a certi film inglesi dello stesse genere — all'*Asinello di Tom Driscoll *ad esempio — e per la realistica presentazione dei ragazzi australiani a qualche pellicola americana tipo* Il piccolo fuggitivo.

Alì e il cammello, *né più né meno come* I piccoli Giacobini *è un film di lungo metraggio, ma facilmente scomponibile in episodi da proiettarsi alla televisione. Lo sviluppo di questo particolare tipo di produzione, in Gran Bretagna, fa avvertire ancor più il passaggio di Mary Field dalla produzione di film per ragazzi ai telefilm. E' innegabile che la sua presenza in questo nuovo settore di lavoro sta già dando sensibili risultati. Il cammello di Alì ha il dono della parola, e lo aiuta e consiglia come un saggio compagno, cooperando alla cattura di una banda di ladri di gioielli. Il racconto si svolge in Libia — dove sembra non esser più alcuna traccia del passaggio della civiltà italiana, se non nelle oasi cosparse di antiche rovine romane —. E' del genere « guardia e ladri », nella cui efficacia spettacolare crede particolarmente la Field: ed ottiene facilmente per merito del regista Henry Geddes e dei bravi protagonisti, il consenso dei giovani spettatori. Ricorda* Bim *di Albert Lamorisse, girato in Tunisia; ma non è altrettanto poetico.*

Barbara, *della polacca Maria Kaniewska, è la storia di una orfanella disputata . Accurato, ben recitato, eccellente film di produzione normale, più che film per ragazzi vero e proprio, ha avuto la « Gondola d'argento » del C.I.D.A.L.C. In* Joe presso le api *Jean Image riprende le api di* Jeannot l'intrepido. Per valli e per monti *è la continuazione di un altro lungometraggio ungherese,* I tre compagni *di Istvan Homoki Nagy, e ne sono protagonisti alcuni cani ed un ghepardo africano. Girato con molta pazienza (sei anni e mezzo sono stati necessari per completare* I tre compagni *e* Per monti e per valli*) ha episodi indubbiamente affascinanti per un pubblico infantile: ad esempio quello in cui una gazza ladra depreda, pezzo a pezzo, un uomo addormentato. E conferma la particolare valentìa di Homoki Nagy a manovrare la propria camera tra i canneti del Baluton, nelle foreste ungheresi, e tra gli animali addestrati o nel loro ambiente naturale*

Con Juanito *e* Raggio di luce *(interpretato dalla piccola Marisol) gli spagnoli continuano la melodrammatica serie dei loro Pabliti, Joseliti, e così via.*

Il film cecoslovacco Il piccolo soldato *ci riporta ad una storia di guerra. Un trovatello segue come una mascotte un gruppo di combattenti, partecipa con loro ad una azione, dove si comporta con valore, ma apprende anche le cose più brutte della guerra, tanto che gli viene la voglia di buttare via la divisa, cui finora ha tanto tenuto, per vestire indumenti borghesi. L'jugoslavo* La guerra dura ancora *di Branko Ranotovic attira l'attenzione, con un grazioso disegno animato, sui pericoli delle bombe inesplose.* Piko *di Sreko Weygand, ancora jugoslavo e con attori, è basato su delicati problemi psicologici dell'anima infantile, e richiama i genitori alle loro responsabilità. Più che film per ragazzi, sembra dedicato agli adulti. Qualche scena di sogno rivela artificiose soluzioni: ma non manca di destare interesse la tesi centrale, di rivalutazione dell'educazione familiare. Altri disegni animati, che come presso gli jugoslavi rivelano stile e ricerche di tipico gusto nazionale, sono presentati dalla Cecoslovacchia: tra i quali si distinguono, per un segno particolarmente studiato per la comprensione da parte del pubblico più piccino,* Il pulcino coraggioso, *e* Come il sole ha bevuto l'acqua del cagnolino. *In questo campo, però, il maggiore successo immediato è stato ottenuto da certi « cartoons » amerir了icani, tra i quali lo spassoso* L'uomo del minuto e mezzo, *dove un soldato arriva sempre in ritardo alle adunate, ma contribuisce con buona fortuna a difendere, al momento opportuno, il proprio paese.*

Alle pellicole di maggior rilievo straniero ben poco da aggiungere v'è da parte italiana. Qui, sì, l'Italia sembra davvero un paese povero, poiché all'impegno degli educatori, degli studiosi, degli animatori, non ha corrisposto quello della produzione, per cause che non è facile analizzare, ma che possono ricollegarsi anche a provvidenze farraginose, impotenti a concretare un miglioramento della situazione. Poiché, è bene ricordarlo, non si risolve il problema del film per il pubblico giovanile in una sola direzione: invogliando con i premi di qualità i produttori, o riducendo le tasse agli esercenti, o alimentando il mercato con film provenienti dall'estero, o creando cine-clubs. I problemi, che sono quattro, sono strettamente collegati tra loro: ed a nulla servono i film se non ci sono le sale, a nulla le sale se manca il pubblico, a nulla il pubblico se non ci sono i film, sia nazionali che stranieri. Le provvidenze da adot-

tare, ove il caso, non debbono essere unilaterali ma globali. Forse la soluzione totale del problema è possibile soltanto con la televisione, come darebbe a vedere anche la nuova attività esplicata con grande fiducia da Mary Field nel mercato britannico?

Intanto, tra le pellicole italiane per ragazzi presentate a Venezia non avevano particolari meriti il dilettantesco Appuntamento in paradiso *di Giuseppe Rolando — a metà strada tra il film realista e la biografia agiografica — e il documentario* Avventure del Polo Sud *di Gigi Romersa e Giuliano Tomei, diligente ma statica storia delle varie esplorazioni verso il Polo Sud, con copioso materiale fotografico. Più interessante, anzitutto come formula, appariva* Avventura del Sarca *di Angio Zane. Prodotto per la televisione, racconta la avventura di due ragazzi che si trovano in mezzo ad un'opera ciclopica, dove si sono spinti per il loro spirito di avventura. I tecnici della diga li accolgono con benevolenza e spiegano loro il significato e le modalità di realizzazione dell'opera. Un film istruttivo, dunque, girato con sobrietà, ricreativo e al tempo stesso utile: che si riallaccia agli altri film tecnici e sulla produttività, italiani, sui quali ci siamo precedentemente soffermati con qualche compiacimento.*

Il Gran Premio, nel settore film per ragazzi, è andato all'americano Sangue fiammingo, *di James B. Clark. Non si può fare a meno di ricordare, vedendo questa pellicola girata nella terra di Rubens, altri lungometraggi, un po' convenzionali, un po' caramellosi, dove era protagonista Shirley Temple. Qui l'eroe del film è un ragazzo che vuole diventare pittore e che raccoglie un cane abbandonato. Orfano, lotta per sopravvivere e per affermarsi, mentre il proprietario del cane rivendica la bestia, che pure ha sempre maltrattato. La storia, desunta da un racconto di Ouida e che è coronata da un lieto fine, è realizzata con molta dignità e notevole sforzo produttivo, tale da farla emergere, per impegno, dalle altre opere, tra cui è anche* La principessa e lo stregone, *disegno animato di produzione UPA, diretto da Jack Kinney, dove ritroviamo, nei panni di un miope negoziante di lampade, il famoso Magoo. E' la favola di Aladino che si ripete, con trovate che non smentiscono la qualità e il tocco dell'Upa, anche se i precedenti cortometraggi risultano di gran lunga più frizzanti di ispirazione e più omogenei. Gli Stati Uniti, comunque hanno meritato di vincere questa Mostra « minore », anche per il complesso della loro partecipazione, che è apparsa, per la prima volta, di gran lunga la più importante tra i quattordici paesi concorrenti: e dove hanno brillato anche* La volpe inseguita *di Barbera e Hanna, nuova versione della classica favola « Cappuccetto rosso »,* Hashimoto San, La prestigiosa famiglia di fabbricanti di fuochi artificiali *e* L'uomo del minuto e mezzo, *della serie « Terrytoons ».*

Con l'America, la Danimarca è a nostro avviso il paese che ha meglio figurato nella Mostra. Peccato che i suoi film, già presentati ad altri festival, fossero fuori concorso. E cioè Il ciclista, *dove una bicicletta racconta la propria storia, e i suoi passaggi da una mano all'altra, prima di finire in fondo a un lago, tra i pesci: è una pellicola di educazione stradale ed Henning Garlsen era moralmente impegnato a farne qualcosa di raffinato. Lo stesso Dreyer si era cimentato in un tema analogo, e con risultati degni del suo nome, in* Essi arrivarono ad un battello. *Infine* Paw ragazzo tra due mondi, *di Astrid*

Henning-Jensen, dove è narrato l'arrivo di un ragazzo delle Antille in un villaggio danese: le sue difficoltà, i suoi contrasti, la diffidenza verso la nuova società, fino all'adattamento e all'amicizia. Il film trova fondamento su elevati principi, in una forma solidamente drammatica e tale da suscitare sentimenti di simpatia e di interesse umano. L'ambiente in cui il film è situato — un paesaggio di laghi, di boschi, di campagna — è affascinante e le riprese, specialmente quelle sulla vita degli animali allo stato libero, sono della migliore qualità cinematografica.

MARIO VERDONE

Cinema d'animazione ad Annecy

L'interesse per il cinema d'animazione, dopo gli entusiasmi internazionali per Walt Disney del periodo '30-'40, è di questi ultimi anni, da quando cioè nelle varie competizioni internazionali appaiono regolarmente film realizzati con le varie tecniche dell'animazione, imponendosi all'attenzione critica e riproponendo il discorso sulle possibilità e i limiti di una tecnica espressiva, che ha dato e continua a dare non poche opere valide all'arte cinematografica.

*E' certo ormai che dal grafismo elementare cui è giunto ultimamente McLaren (*Lignes horizontales - Lignes verticales, *1960) alle complessità coloristiche e prospettiche di Arcady (*Prélude pour voix, orchèstre et caméra, *1959), dal semplice movimento di ritagli di cartone di Pojar (*Jak zaridit byt, *1960), di Kanbayashi e di altri, alla raffinatissima tecnica dei pupazzi animati dei maestri cecoslovacchi (Trnka, Zeman, Pojar, Tyrlova, Karpas, eccetera), fino alla difficile combinazione di tecniche diverse (*La diabolica invenzione, *1958, di Karel Zeman), il cinema d'animazione ha dimostrato di possedere mezzi sufficienti per affrontare un discorso più ampio di quanto possa essere una fiaba per ragazzi o uno* short *pubblicitario.*

E' giunto ormai il momento, e oseremo dire la necessità, di fare il punto sulla produzione di film d'animazione nei diversi paesi, di mettere a confronto le esperienze e i risultati tecnici ed artistici raggiunti dai vari realizzatori, di stabilire un primo elenco completo di film, cercando di mettere in luce le differenti personalità degli artisti e di individuare alcune scuole nazionali, alcuni moduli espressivi comuni. Le « IIIèmes Journées Internationales du cinéma d'animation », organizzate ad Annecy dal 7 al 12 giugno, unitamente al contemporaneo Congresso internazionale e all'esposizione « Techniques du cinéma d'animation », che prelude alla costituzione di un Museo permanente del cinema d'animazione con sede nell'Hôtel de Ville di Annecy, ce ne hanno offerto la possibilità.

Organizzate precedentemente nel 1956 e nel 1958 nell'ambito del Festival di Cannes, queste giornate internazionali hanno trovato ad Annecy la sede più opportuna, lontano dall'atmosfera mondana di Cannes e dai grossi interessi turistici e commerciali che sono il sottofondo di ogni manifestazione cinematografica. Nella calma di Annecy i contatti personali di artisti, di tecnici, di critici e i confronti diretti tra decine di opere recenti acquistano un diverso

significato. Cosicché si è potuto porre le basi per un Centre international du cinéma d'animation (C.I.C.A.), che ha lo scopo di stabilire un legame tra tutti coloro che operano nel campo del cinema d'animazione (realizzatori, produttori, tecnici, disegnatori, compositori, storici, critici, eccetera), di studiare le migliori soluzioni dei problemi eonomici, tecnici e artistici che si pongono ai realizzatori di film d'animazione, di divulgare e valorizzare le opere che vengono realizzate in ogni paese. In tale senso sta ora lavorando la commissione preparatoria composta da Ezio Gagliardo (Italia), Paul Grimault (Francia), Helen Grayson (U.S.A.), John Halas (Gran Bretagna), Ivan Ivanov-Vano (U.R.S.S.), Vosjen Masnik (Cecoslovacchia), Jurica Peruzovic (Jugoslavia), Jon Popesco-Gopo (Romania), un rappresentante polacco e uno canadese e Pierre Barbin (Francia) in qualità di segretario. A quest'ultimo si deve l'ottima riuscita di queste giornate, che hanno richiamato ad Annecy personalità di primo piano nel campo del cinema d'animazione, come Alexandre Alexeieff, Paul Grimault, Ivan Ivanov-Vano, Karel Zeman, Dimitri Babicenko, John Hubley, Henry Gruel, Grant Munro, Jean Image, Arcady, John Halas, Bruno Bozzetto, Dusan Vukotic, George Dunning, Eduard Hofman, Bretislav Pojar, Nikola Kostelac, Jiri Brdecka, Ernest Pintoff, Claire Parker e altri, e ci hanno offerto un panorama pressoché completo della produzione mondiale di film d'animazione di questi ultimi due anni.

Veniamo ora ai film e alle nazioni partecipanti. Jugoslavia e Cecoslovacchia hanno presentato una serie di film di disegni animati e di pupazzi del più alto interesse, che richiedono un discorso particolare. La selezione jugoslava era presente con opere di Vukotic, Mimica, Urbanic, Feman e Kostelac, tutte prodotte negli studi della «Zagreb film». Occorre dire subito che il livello medio raggiunto da questi artisti è eccellente, sia nella tecnica del disegno animato, sia nella impostazione satirica e umoristica del racconto, sia infine nel raffinato e moderno gusto grafico. C'è uno stile comune inconfondibile e una certa ricerca espressiva fuori dai canoni abituali del racconto che accomuna questi brevi film e li isola dalla corrente produzione. Tuttavia è possibile individuare alcuni artisti che si impongono per la loro prepotente personalità: alludiamo in particolare a Dusan Vukotic e a Vatroslav Mimica.

Di Vukotic una menzione particolare meritano Krava na mjesecu *(t.l. La vacca sulla luna, 1959), una deliziosa e umoristica storia dei dispetti di un ragazzo e di una ragazza, e* Pikolo *(t.l. Piccolo, 1959), dove l'amicizia di due vicini di casa si trasforma in guerra aperta a causa di una armonica a bocca «Piccolo»; ma non meno belli sono apparsi* Konzert za masinku pusku *(t.l. Concerto per mitragliatrice, 1958) e* Osvetnik *(t.l. Il vendicatore, 1958) da un soggetto di Cekov. Il disegno di Vukotic è in stretto rapporto con il racconto e il suo significato, e le invenzioni grafiche e coloristiche nascono dal bisogno di rendere evidenti le intenzioni satiriche indipendentemente dalla logica dei fatti e dal susseguirsi degli avvenimenti: cosicché a volte tempo e spazio acquistano una dimensione differente che trova la sua giustificazione nel contesto dell'opera. I rischi maggiori cui vanno incontro un tale sistema di lavoro e una tale concezione cinematografica sono l'astrattezza e l'intellettualismo; ma lo stile di Vukotic, concreto nella precisione del segno e nella caratterizzazione dei personaggi, supera in gran parte questi pericoli, realiz-*

zandosi nella compiuta fusione degli elementi compositivi e nel ritmo vivace delle immagini.

Quanto a Vatroslav Mimica, il suo gusto per le situazioni impossibili, la sua invenzione fantastica, il suo rarefatto humour *accentuano quella tendenza all'astrazione e al gioco intellettualistico, di cui si è detto: e in tale senso vanno giudicati* Inspektor se vraca kuci *(t.l. L'ispettore rientra in casa, 1959) e* Happy-end (1958). *Ma una certa tristezza riscontrabile in alcune situazioni e soprattutto il fondo di desolata solitudine del racconto di* Kod fotografa *(t.l. Dal fotografo, 1959), che è la storia di un fotografo che cerca con tutti i mezzi, invano, di far sorridere un suo cliente e infine lo riprende nel suo atteggiamento serio, e il cliente, vista la sua espressione corrucciata sulla fotografia, scoppia a ridere per la prima volta; testimoniano di una partecipazione sentimentale di Mimica ai suoi personaggi e di una sua possibilità quindi di superare il gusto dell'invenzione per una visione più profonda della realtà umana.*

Su un piano non distante, anche se ancora impacciati nella riuscita narrativa e nella scioltezza tecnica, si possono porre i risultati di Ivo Urbanic e di Nikola Kostelac: Svi crtezi grada *(t.l. Tutti i disegni della città, 1959) risente in modo evidente dell'influenza di Vukotic, che è autore dello scenario, ma riesce a trovare un suo timbro fiabesco autonomo e originale; mentre* Zbog jednog tanjura *(t.l. A causa di un piatto, 1959) è ricco di un umorismo facile e di un ritmo frenetico delle immagini unito ad una essenzialità del segno grafico, che ricorda lo stile di Mimica. Più oltre, al limite dell'assurdo, si pone l'originale* Kradja dragulja *(t.l. Il furto del diamante, 1959) di Mladen Feman, dove l'invenzione narrativa e grafica trasforma una storia di ladri in un puro gioco formale, di linee e colori.*

Passando alla rappresentanza cecoslovacca, occorre anzitutto segnalare l'attività di un giovane cineasta, Bretislav Pojar, che era presente con ben quattro opere, due di disegni animati, una di cartoni ritagliati e una di pupazzi. Pojar, che ha ricevuto il Gran premio per Il leone e la canzone, *è stato il vero trionfatore di Annecy e si è imposto all'attenzione critica come uno degli artisti più originali e sensibili della nuova generazione di realizzatori di film d'animazione. Il suo gusto satirico, la sua individuazione dei lati ridicoli della realtà, il suo preciso senso dell'umorismo già appaiono, seppure ancora confusi, nel suo primo cortometraggio* Slava *(t.l. La gloria, 1959), dove il mondo dei raffinati e degli snob è colto con acuta ironia. Con* Bombomanie *(t.l. Bombomania, 1959) l'allargamento del tema trattato, una feroce condanna della guerra, corrisponde a una maggiore caratterizzazione della situazione e dei personaggi, e il sottile umorismo si trova a contatto con una vena malinconica e sensibile che già preannuncia la grande poesia di* Il leone e la canzone. *Il successivo* Jak zaridit byt *(t.l. Come arredare un appartamento, 1960), di cui venne presentata ad Annecy la prima parte — la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre — possiede una carica satirica eccezionale, accresciuta dal contrasto stridente tra l'ambiente rappresentato con i moduli figurativi della pittura del '300, tradizionale quindi e ossequiente ai canoni classici dell'interpretazione della divinità e dei fatti e delle cose ad essa attinenti, e i due personaggi di Adamo ed Eva, psicologicamente irrispettosi e scanzonati, figurativamente moderni.*

Ma è con Lev a pisnicka (t.l. Il leone e la canzone, 1959) che Pojar ha dimostrato di possedere, oltre a quelle qualità di poeta satirico e di fine umorista di cui si è detto, una particolare sensibilità e predilezione per i toni elegiaci. E' la storia di un musicista che attraversa il deserto suonando la sua fisarmonica. Un leone, che detesta la musica, lo divora unitamente al suo strumento; ma da quel momento esso è costretto a girovagare affamato di luogo in luogo, perché la fisarmonica nell'interno del suo corpo, ad ogni passo, produce un suono stridente che mette in fuga tutti gli animali. Allo stremo delle forze, il leone muore di fame: tra le sue ossa un giovane musicista ritroverà la fisarmonica e riprenderà a suonare quella dolce canzone, che richiamava estasiati gli animali del deserto. Le note dolenti della musica di William Bukovy, che accompagnano il racconto, trovano una corrispondenza visiva nei pupazzi di Pojar. Lontano dai personaggi di un Trnka, il suo musicista vive nella precisa dimensione di una tristezza totale: i suoi grandi occhi, il suo sguardo spaventato, la sua melanconica andatura caratterizzano un sentimento di dolore che è comune agli animali e soprattutto al paesaggio, d'una allucinante e lunare semplicità.

Degli altri film presentati dalla Cecoslovacchia, Pozor! (t.l. Attenzione!, 1959) di Jiri Brdecka si richiamano a Bombomanie e la sua forte condanna della guerra e della violenza si esprime in una tensione caricaturale, che trova i suoi momenti migliori nei violenti contrasti tra la realtà cruda dei soldati che tutto distruggono al loro passaggio e la realtà trasfigurata della vita di pace, che si respira negli ariosi e stilizzati disegni di fondo; Vlacek kolejacek (t.l. Il trenino, 1959) della Tyrlova e Fikmik (t.l. Il diavolo sciocco, 1959) di Jan Karpas ricalcano gli schemi dei film di pupazzi, senza tuttavia scadere in meccanica riproduzione, ricchi come sono di fermenti originali e di trovate umoristiche; Tucet mych tatinku (t.l. I miei dodici papà, 1959) di Eduard Hofman conferma le doti eccellenti di regista e organizzatore di questo artista, che si è imposto all'attenzione mondiale con il lungometraggio La creazione del mondo (Stvoreni sveta, 1958). Il film narra le avventure di una bambina trascurata dalla mamma, che passa di marito in marito senza avere il tempo di occuparsi della figlia, e, tra gli spunti umoristici e le felici soluzioni narrative, si avverte in esso un motivo di profonda tristezza, che è sottolineato dall'espressione melanconica della bambina.

Un discorso a parte meritano Tri muzi (t.l. Tre uomini, 1959) di Vladimir Lehky e O misto na slunci (t.l. Un posto al sole, 1959) di Frantisek Vystrcil, dove il disegno è ridotto all'essenziale. Nel primo film, che narra la storia di tre uomini che litigano per innaffiare un girasole, l'invenzione umoristica si snoda in una successione di situazioni spassose, dove i tre personaggi, pur essendo identici e raffigurati con pochi tratti di penna, posseggono una loro individualità. Nel film di Vystrcil, la semplicità dei mezzi impiegati — anche qui pochi tratti di penna e l'assenza di un fondo disegnato — anziché limitare l'espressione figurativa e la fantasia creatrice, ne favorisce lo sviluppo; tanto che questa storia semplice di due uomini che si disputano un posto al sole, narrata con il linguaggio primitivo dei disegni infantili, è riuscita certamente una delle opere più belle e ricche di fantasia tra quelle presentate ad Annecy. Il che dimostra come il ritorno alla semplicità del segno grafico, ai

modi cioè di un Cohl e di tutto il primo cinema d'animazione, quand'esso sia accompagnato, o meglio sorretto, da una ricchezza interiore — fantastica, satirica, umoristica, fiabesca —, permetta a volte un discorso più efficace. In tale senso due rivelazioni sono state Ceruda es radir *(t.l. La matita e la gomma, 1960) dell'ungherese Gyula Macskassy, che è un divertimento raffinato, anche se in parte prevedibile, sul tema dei dispetti reciproci di una matita e di una gomma, e l'allucinante* The wardrobe *(t.l. Il guardaroba, 1959) di Georges Dunning, dove l'assurda e kafkiana avventura di due uomini e una scatola misteriosa è concentrata in poche linee essenziali su uno sfondo uniformemente colorato e in 54 metri di pellicola.*

Tra le altre nazioni partecipanti, la Gran Bretagna era presente, oltre che con il filmetto di Dunning, con cinque opere di John Halas, tutte ricche di humour *e variamente interessanti, tra cui alcune in bianco e nero prodotte per la televisione britannica.* Art for Art's Sake *(t.l. L'arte per l'arte, 1960),* Piping-hot *(t.l. Che caldo!, 1960) e soprattutto* The Insolent Matador *(t.l. L'insolente matador, 1959) posseggono un ritmo visivo non comune e un finissimo gusto narrativo, che non disdegna alcune soluzioni nuove nel modo di inquadrare i personaggi, direttamente ispirate alla tecnica dei film spettacolari.*

Gli Stati Uniti hanno presentato alcune opere prodotte negli studi specializzati e di nome ormai affermato, come l'U.P.A.-Bosustow, la Warner Bros., Walter Lantz, Terrytoons eccetera, tra cui Magoo meets Frankenstein *(t.l. Magoo contro Frankenstein, Bosustow 1960),* Terror faces Magoo *(Magoo e la TV, U.P.A. 1958),* Tweet and Lovely *(Silvestro inventore, Warner Bros. 1959),* Round trip to Mars *(t.l. Marte, andata e ritorno, Walter Lantz* 1959*),* Outer Famboyant Arms *(Ercole e l'uomo dello spazio, Terrytoons 1959); un discreto film di Hanna e Barbera,* Huckleberry Hound *(1959); tre discutibili esperimenti di Carmen D'Avino,* A Trip *(t.l. Un viaggio, 1959),* The Weavers *(t.l. I tessitori, 1958),* The Room *(t.l. La stanza, 1959); e,* last but not least, *due opere di primo piano:* The Violonist *(t.l. Il violinista, 1959) di Ernest Pintoff e* Moonbird *(t.l. Uccello lunare, 1959) di John Hubley, che ha ricevuto il gran premio della critica internazionale. La novità di questi film sta soprattutto, per* The Violonist, *nel perfetto contrappunto audiovisivo e nell'originale segno grafico; per* Moonbird, *nel sorprendente risultato figurativo ottenuto dal movimento simultaneo di forme e colori.*

La Francia ha sorpreso con Moukengue *(1960) di Denise Charvein e Yona Friedman per un certo fascino che questo racconto africano possiede, trasposto com'è cinematograficamente con esili figure bianche su fondo nero e commentato dalle note inconsuete della musica originale negra; ma la monotonia e la ripetizione delle situazioni e la lentezza del ritmo narrativo hanno di molto limitato il suo valore artistico. Più interessanti, e soprattutto più freschi e originali, sono parsi* Magie moderne *(1959) e* Joe captif des guelpes *(1960) di Jean Image,* Monsieur Tête *(1959), da un testo di Ionesco, di Jan Lenica e Henri Gruel e* Demain Paris *(1960) di Michel Boschet e André Martin. Inceppato in significati e allegorie nebulose, anche se ricco di spunti originali in particolare per i risultati tecnici ottenuti, è invece* Prélude pour voix, orchèstre et caméra *di Arcady, che si è visto assegnare un premio « per il suo contributo alle ricerche estetiche ». Su tale piano, di poema visivo non esente*

da influssi letterari e filosofici, ma più confuso ancora e artisticamente meno riuscito, va posto anche il film presentato dalla Germania occidentale, Die Purpurline *(t.l. La linea rossa, 1959) di Karl Ludwig Ruppel.*

La Polonia, a parte un interessante tentativo di animazione fotogramma per fotogramma di esseri viventi, Skola *(t.l. La scuola, 1958) di William Borowczyk, che perde tuttavia gran parte della sua forza polemica nell'insistenza dei motivi di satira e nella ripetizione di alcune situazioni, ha presentato, oltre a film di minore importanza, due fresche e vivaci opere di Wladislaw Nehrebecki:* Myszka i kotek *(t.l. Il gatto e il topo, 1958) che descrive con ironia e un pizzico di surrealismo le peripezie e gli inseguimenti di un gatto e di un topo, creando i personaggi con una semplice linea bianca su uno sfondo rappresentato invece prospetticamente e ricco di colori e di oggetti; e* Turniej *(t.l. Il torneo, 1959), un gustoso combattimento medioevale, in cui i cavalieri sono scacchi e la pista un'enorme scacchiera, realizzato con la tecnica dei pupazzi animati.*

Delle altre nazioni presenti ad Annecy la Russia ci è parsa legata alle tradizioni del disegno disneyano e della illustrazione di fiabe per fanciulli con La nuvola innamorata *(1959) di Anatole Karanovic e Roman Kacianov e* Il ladro di colori *(1958) di Lev Antamov; il Giappone ha riproposto Shinichi Kanbayashi con tre favole di Esopo* (La formica e la colomba, Il topo di città e il topo di campagna, Il vento del nord e il sole, *1960), estremamente infantili e tecnicamente difettose; la Svizzera ha presentato un* Le pont du diable *(1959) di E. e G. Ansorge, di cui è meglio tacere; infine la Germania orientale, la Bulgaria e Israele erano presenti con alcune opere di scarso rilievo.*

Rimangono ancora da segnalare i film di Letarte, McLaren e Bozzetto, che in diversa misura richiedono un accenno meno sommario. Smaragdin *(1960) di Jean Letarte, da un poema di Lucile Durand, è, come l'ha definito l'autore, un film sperimentale sia sul piano dell'animazione e del montaggio, sia sul piano plastico. Vengono infatti usate tecniche nuove di ripresa e di montaggio e soprattutto nuovi materiali, come fogli di alluminio e sale. In tale ambito l'esperimento è interessante e ricco di suggestione, ma il film non assurge a valore d'arte e risulta in definitiva piuttosto pretenzioso.* Short and suite *(1959) non si discosta dagli ultimi lavori di Norman McLaren e ripete parecchie soluzioni audio-visive già sfruttate in opere precedenti; si avverte anzi, più che una certa stanchezza d'ispirazione, il grosso limite cui va incontro un tipo di lavoro come quello di McLaren, dove l'assoluta mancanza di qualsivoglia riferimento alla realtà oggettiva rischia di inaridire le pur sempre affascinanti variazioni di linee e colori. In tale direzione l'ultimo suo film,* Lignes horizontales - Lignes verticales *(1960) costituisce un caso limite.*

Infine Un Oscar per il signor Rossi *(1960) dell'italiano Bruno Bozzetto conferma le doti di intelligenza e di fantasia che il giovane autore ha dimostrato di possedere nei suoi due precedenti lavori. E' la storia del signor Rossi che, preso dalla smania per il cinema, realizza un film da solo e lo presenta ad un festival, dove gli viene rifiutato. Preso allora dallo sconforto fa a pezzi la pellicola e l'abbandona per strada; ma, raccolto e proiettato in quello stato dagli organizzatori del festival, il film, che ora risulta un riuscito esperimento astratto alla McLaren, riceve il primo premio. E' evidente la satira contro certe*

mode e certe premiazioni, ma Bozzetto non vi insiste, anzi preferisce che la morale della favola nasca dalle situazioni del racconto, senza accentuare volutamente i toni satirici e la polemica diretta. Ne è venuta fuori un'opera che, nata nell'ambito cineamatoriale, si impone senz'altro per la perfetta fattura tecnica, ma più ancora per la simpatica baldanza giovanile che scaturisce dal ritmo del racconto come dai singoli personaggi.

Il panorama offerto da Annecy, come si è visto in questa sommaria relazione, è stato del massimo interesse e ripropone i problemi della conoscenza, divulgazione e valorizzazione di un patrimonio artistico ingiustamente sottovalutato, com'è il cinema d'animazione. Si è accennato al C.I.C.A., che dovrebbe funzionare anche in questo ambito, di studi e ricerche. Confidiamo che la commissione preparatoria lavori seriamente affinché al più presto venga stabilito un elenco aggiornato dei film d'animazione, siano facilitati gli scambi, si promuovano pubblicazioni al riguardo: si inizi insomma uno studio metodico della materia, storicamente e criticamente impostato. E soprattutto si promuova la diffusione presso il grande pubblico di questi film, che molte volte non esitiamo a classificare tra i veri capolavori.

GIANNI RONDOLINO

La giuria delle Journées internationales du cinéma d'animation, composta da John Hubley (Presidente), Dimitri Babicenko, Karel Zeman, Joseph Kosma, Lo Duca, Grant Munro e Henri Gruel, ha attribuito il Gran Premio del Cinema d'Animazione Annecy 1960 a Bretislav Pojar per *Il leone e la canzone;* il Premio del film per l'infanzia a Raikovski e Stepantsev per *Cappuccetto rosso;* sette premi speciali rispettivamente a: *Un posto al sole* e *Attenzione!* per il loro tema umano e la loro ricerca grafica, *La nuvola innamorata* per il suo contributo alla poesia e all'arte popolare, *Una vacca sulla luna* e *Dal fotografo* per la loro originalità e il loro umorismo, *Il vendicatore* per la sua partitura musicale e i suoi effetti sonori, *Prélude pour voix, orchèstre et caméra* per il suo contributo alle ricerche estetiche; e il Premio del cortissimo metraggio ex-aequo a Lemoine e Aymard per *Necchi* e a Roberts e Vaussem per *Morphy Richards Iron.* Il Gran Premio della critica internazionale è stato assegnato a John Hubley per il suo film *Moonbird.*

I film di Annecy (*)

PROMETHEE (t.l. **Prometeo**) — **r.**: Todor Dinov - **s.** e **sc.**: Haim Oliver, Todor Dinov - **f.**: in Agfacolor - **dis.**: Donu Donev - **an.**: P. Chatter, I. Tonev, P. Proikov, L. Lutzkanov - **m.**: D. Griva, A. Boyadjiev - **scg.**: Gloria Christova - **p.**: Cinematografia statale bulgara, Sofia - **o.**: Bulgaria, 1960 (305 metri).

SHORT AND SUITE — **r.**: Norman McLaren assistito da Evelyn Lambart - **f.**: in Technicolor - **m.**: Eldon Rathburn - **p.**: National Film Board, Montreal - **o.**: Canadà, 1959 (189 m.).

SMARAGDIN — **r.**: Jean Letarte - **s.**, **sc.** e **t.**: Lucille Durand - **v.**: Marcel Sabourin - **m.**: Bruce Mather - **p.**: Cinoeil - **o.**: Canadà, 1960 (175 m.).

SLAVA (t.l. **La gloria**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Bretislav Pojar - **f.**: in Agfacolor - **dis.**: Svatopluk Pitra - **an.**: Vladimir Lehky, L. Capek, B. Dvorak, S. Strebl,

---

(*) Nuove abbreviazioni particolari per questa filmografia: *dis.* = disegni; *an.* = animazione; *t.* = testo; *v.* = voce dello speaker; *mar.* = marionette.

K. Vokoun - **t.**: Jiri Brdecka, Ivan Urban - **m.**: Jiri Verberger - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **p.**: Cecoslovacchia, 1959 (372 m.).

BOMBOMANIE (t.l. **Bombomania**) — **r.**: Bretislav Pojar - **s.** e **sc.**: Bretilav Pojar, Jiri Brdecka - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Jan Rychlik - **dis.** e **scg.**: Jiri Trnka - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (320 m.).

LEV A PISNICKA (t.l. **Il leone e la canzone**) — **r.**, **s.**, **sc.** e **an.**: Bretislav Pojar - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Viliam Bukovy - **mar.** e **scg.**: Zdenek Seydl - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1959, (390 m.).

JAK ZARIDIT BYT (t.l. **Come arredare un appartamento**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Bretislav Pojar - **dis.**: Svatopluk Pitra - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Viliam Bukovy - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1960 (443 m.).

POZOR! (t.l. **Attenzione!**) — **r.**: Jiri Brdecka - **s.** e **sc.**: Helmut Bidstrup - **dis.** e **scg.**: Zdenek Seydl - **m.**: Jan Bedrich - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (350 m.).

VLADEK KOLEJACEK (t.l. **Il trenino**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Hermina Tyrlova - **f.**: in Agfacolor - **t.**: Frantisek Hrubin - **v.**: Karel Hoger - **m.**: Zdenek Liska - **scg.**: Ludvik Kadlecek - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Gottwaldov - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (395 m.).

FIKMIK (t.l. **Il diavolo sciocco**) — **r.**: Jan Kaspas - **s.** e **sc.**: Jan Karpas da J. S. Kubin - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Frantisek Belfin - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (461 m.).

TUCET MYCH TATINKU (t.l. **I miei dodici papà**) — **r.**: Eduard Hofman - **s.** e **sc.**: Vratislav Blazek, Eduard Hofman - **dis.**: Jiri Brdecka, Frantisek Freiwillig, Adolf Hoffmeister, Eduard Hofman, Zdenek Miler, Wladimir Lehky, Kamil Lhotak, Wladimir Hlavaty, Josef Kabrt, Jaroslav Kandl, Svatopluk Pitra, Ota Janecek, Jaroslav Malak - **an.**: L. Capek, B. Dvorak, J. Kabrt - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Jan Rychlik, Vlastimil Hala - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (338 m.).

TRI MUZI (t.l. **Tre uomini**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Vladimir Lehky - **dis.**: Svatopluk Pitra - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Vaclav Lidl - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (185 m.).

O MISTO NA SLUNCI (t.l. **Un posto al sole**) — **r.**, **s.**, **sc.** e **dis.**: Frantisek Vystrcil - **m.**: Vlastimil Hala - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (320 m.).

PAN PROKOUK AKROBATEM (t.l. **Prokouk acrobata**) — **r.**: Zdenek Rozkopal - **s.**, **mar.** e **scg.**: Karel Zeman - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Zdenek Liska - **p.**: Cinematografia statale cecoslovacca, Gottwaldov - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 (312 m.).

MAGIE MODERNE — **r.**, **s.** e **sc.**: Jean Image - **dis.**: Jean Image, Sansonetti - **an.**: Sansonetti - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Marius-François Gaillard - **t.** e **v.**: Henri Champetier - **scg.**: Laurent Wible - **p.**: Les films Jean Image, Paris - **o.**: Francia, 1959 (290 m.).

JOE CAPTIF DES GUEPES — **r.**, **s.** e **sc.**: Jean Image - **dis.**: Jean Image, Denis Boutin - **an.**: Denis Boutin, Pierre Jodon - **f.**: in Eastmancolor - **t.** e **m.**: Michel Emer - **scg.**: Laurent Wible - **p.**: Les films Jean Image, Paris - **o.**: Francia, 1960 (180 m.).

MONSIEUR TETE — **r.**: Jan Lenica, Henri Gruel - **s.**, **sc.**, **dis.** e **scg.**: Jan Lenica - **t.**: Eugène Ionesco - **v.**: Claude Nicot - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Philippe Arthuys - **p.**: Argos Film. Paris - **o.**: Francia, 1959 (405 m.).

PRELUDE POUR VOIX, ORCHESTRE ET CAMERA — **r.**, **s.** e **sc.**: Arcady da «La fille de la mer et de la nuit» di Juan Liscano - **f.**: in Eastmancolor - **t.**: Juan Liscano - **m.**: Arcady - **p.**: Les films de Saturne, Paris - **o.**: Francia, 1959 (310 m.).

MOUKENGUE — **r.**: Denise Charvein - **s.**, **sc.** e **dis.**: Yona Friedman - **t.**:

Frobenius, da un racconto africano - **v.**: Georges Aminel - **m.**: musica africana originale raccolta da Gilbert Rouget - **o.**: Francia (295 m.).

DEMAIN PARIS — **r.**: Michel Boschet, André Martin - **an.**: Jacques Leroux - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Guy-Bernard - **t.**: Roger Leenhardt - **v.**: Jean Desailly - **scg.**: René Fouin, Manuel Otero - **p.**: Les films Roges Leenhardt, Paris - **o.**: Francia, 1960 (432 m.).

DIE PURPURLINIE (t.l. **La linea rossa**) — **r., s.** e **sc.**: Karl Ludvig Ruppel - **d.**, **scg.** e **an.**: Flo Nordhoff - **f.**: in Technicolor - **m.**: Karl Berthel, Flo Nordhoff - **t.**: C. O. Bartning - **v.**: Dietmar Schonherr - **p.**: Karl Ludvig Ruppel, Monaco - **o.**: Germania occ., 1959 (372 m.).

IL PICCOLO ELEFANTE GOFFO (titolo ital.) — **r.**: Günther Ratz - **s.** e **sc.**: Günther Feustel - **mar.**: Willi Hofmann - **an.**: Günther Ratz, Jörg Hermann - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Guido Masanetz - **scg.**: Klaus Eberhardt - **p.**: Defa, Berlino - **o.**: Germania Or., 1959 (392 m.).

IL TERRORE DEI LEONI (tit. ital.) — **r., s.** e **sc.**: Otto Sacher - **f.**: in Agfacolor - **dis.**: gruppo Otto Sacher - **scg.**: Uschi Sacher - **o.**: Defa, Berlino - **p.**: Germania Or., 1960 (259 m.).

ARI TO HATO (t.l. **La formica e la colomba**), **INAKA NEZUMI TO MACHI NEZUMI** (t.l. **Il topo di città e il topo di campagna**), **IL VENTO DEL NORD E IL SOLE** (trad. ital.) — **r.**: Shinichi Kanbayashi - **s.** e **sc.**: Kazuhiko Watanabe - **dis.**: Kozo Shimizu - **an.**: Kachiko Terashi - **f.**: in Fujucolor - **m.**: Juko Imai, Koji Taku - **v.**: Yoshiko Tamura - **p.**: Gakushu-Kenkyu-Sha, Tokyo **o.**: Giappone, 1960 (290 m.).

THE WARDROBE (t.l. **Il guardaroba**) — **r.**: George Dunning - **s.** e **sc.**: Stan Hayward - **d.**: Richard Williams - **an.**: Allan Ball, Eoin McCann - **f.**: in Eastmancolor - **p.**: T.V Cartoons Ltd, Londra - **o.**: Gran Bretagna, 1959 (54 m.).

THE INSOLENT MATADOR (t.l. **L'insolente matador**) — **r.**: John Halas - **s.** e **sc.**: Mike Cole, Allan Smith - **dis.** e **an.**: Harold Whitaker - **m.**: Don Banks - **p.**: Halas e Batchelor Cartoons Films Ltd., Londra - **o.**: Gran Bretagna, 1959 (167 m.).

ART FOR ART'S SAKE (t.l. **L'arte per l'arte**) — **r.**: John Halas - **s.** e **sc.**: Mike Cole - **dis.**: Tom Bailey - **an.**: John Smith - **m.**: Don Banks - **p.**: Halas e Batchelor Cartoons Films Ltd, Londra - **o.**: Gran Bretagna, 1960 (179 m.).

PIPING-HOT (t.l. **Che caldo!**) — **r., s.** e **sc.**: John Halas, Joy Batchelor - **dis.**: Tom Bailey - **an.**: John Smith, Vic Bevis - **f.**: in Technicolor - **m.**: Francis Chagrin - **p.**: Halas e Batchelor Cartoons Films, Ltd, Londra - **o.**: Gran Bretagna, 1960 (175 m.).

CONCERT PITCH — **r.**: John Halas - **s.** e **sc.**: Roger Manvell - **an.**: Thok - **m.**: Matyas Sieber - **p.**: Halas e Batchelor Cartoons Films, Ltd, Londra - **o.**: Gran Bretagna, 1960 (175 m.).

THE STOWAWAY (t.l. **Il passeggero clandestino**) — **r.**: John Halas - **s.** e **sc.**: Mike Cole, Peter Sachs - **an.**: John Smith - **f.**: in Technicolor - **m.**: Don Banks - **p.**: Halas e Batchelor Cartoons Films, Ltd, Londra - **o.**: Gran Bretagna, 1960 (196 m.).

NOT CRICKET — **r.**: Dick Taylor - **s.** e **sc.**: V. S. Naipaul - **dis.** e **scg.**: Ruth Bribram - **an.**: Roy Jackson - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Fitzroy Coleman - **p.**: Film Producers Guild e W. M. Larkins, Londra - **o.**: Gran Bretagna, 1959 (103 m.).

WE SHALL NEVER DIE (t.l. **Non moriremo mai**) — **r., s., sc.** e **an.**: Alina e Yoram Gross - **m.**: E Halperin - **p.**: Yoram Gross Films, Tel Aviv - **o.**: Israele, 1960 (80 m.).

UN OSCAR PER IL SIGNOR ROSSI — **r., s., sc.** e **dis.**: Bruno Bozzetto - **f.**: in Eastmancolor - **scg.**: Giancarlo Cereda - **an.**: Sergio Chesani - **m.**: Pier Emilio Bassi - **p.**: Bruno Bozzetto, Milano - **o.**: Italia, 1960 (324 m.).

KONCERT ZA MASINSKU PUSKU (t.l. **Concerto per mitragliatrice**) — **r., s.** e **sc.**: Dusan Vukotic - **dis.** e **an.**: Boris Kolar - **m.**: Aleksander Bubanovic

- **scg.**: Zvonko Loncaric - **f.**: in Eastmancolor - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1958 (228 m.).

OSVETNIK (t.l. **Il vendicatore**) — **r.**: Dusan Vukotic - **s.**: da un racconto di Cecov - **sc.**: Dusan Vukotic, Branko Ratinovic - **dis.**: Boris Kolar - **an.**: Zlatko Grgic - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Aleksandar Bubanovic - **scg.**: Zvonko Loncaric - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1958 (351 m.).

KRAVA NA MJESECU (t.l. **La vacca sulla luna**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Dusan Vukotic - **dis.**: Zlatko Grgic - **sc.**: Ismet Voljevica - **an.**: Zlatko Grgic - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Andjelko Klobucar - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1959 (298 m.).

PIKOLO (t.l. **Piccolo**) — **r.**, **s.**, **sc.** e **dis.**: Dusan Vukotic, assistito da Boris Kolar - **sc.**: Zvonimir Loncaric - **an.**: Vladimir Hrs - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Branimir Sakac - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1959 (280 m.).

HAPPY-END — **r.**: Vatroslav Mimica - **s.** e **sc.**: Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej - **dis.**: Aleksandar Marks - **scg.**: Zlatko Bourek - **an.** Vladimir Jutrisa - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Bojan Adamic - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1958 (297 m.).

INSPEKTOR SE VRACA KUCI (t.l. **L'ispettore rientra in casa**) — **r. s.** e **sc.** Vatroslav Mimica - **dis.**: Aleksandar Marks - **scg.**: Zlatko Bourek - **an.**: Vladimir Jutrisa - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Kurt Grieder - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1959 (324 m.).

KOD FOTOGRAFA (t.l. **Dal fotografo**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Vatroslav Mimica - **dis.**: Aleksandar Marks - **scg.**: Zlatko Bourek, Zlatko Loncaric - **an.**: Vladimir Jutrisa - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Aleksandar Bubanovic - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1959 (259 m.).

ROMEO I JULIJA (t.l. **Romeo e Giulietta**) — **r.**: Ivo Urbanic - **s.** e **sc.**: Vladimir Tadej, Vatroslav Mimica - **dis.**: Birivoje Dovnikovic - **scg.**: Ismet Voljevica - **an.**: Vladimir Jutrisa - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Dragutin Savin - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1958 (295 m.).

SVI CRTEZI GRADA (t.l. **Tutti i disegni della città**) — **r.**: Ivo Urbanic - **s.** e **sc.**: Dusan Vukotic, Ivo Urbanic - **dis.**: Ivo Kalina - **scg.** Pavao Stalter - **an.**: Jocip Pecinka - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Aleksandar Bubanovic - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1959 (250 m.).

ZBOG JEDNOG TANJURA (t.l. **A causa di un piatto**) — **r.**: Nikola Kostelac - **s.** e **sc.**: Zvonimir Berkovic - **dis.**: Vjekoslav Kostanjsek - **scg.**: Bogdan Debenjak - **an.**: Léopold Fabijani - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Aleksandar Bubanovic - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1959 (347 m.).

KRADJA DRAGULJA (t.l. **Il furto del diamante**) — **r.**: Mladen Feman - **s.** e **sc.**: Berislav Brkic - **dis.**: Vladimir Kristl - **scg.**: Zlatko Bourek - **an.**: Branislav Nemth - **f.**: in Eastmancolor - **m.**: Miljenko Prohaska - **p.**: Zagreb Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1959 (255 m.).

MYSZKA I KOTEK (t.l. **Il gatto e il topo**) — **r.**: Wladislaw Nehrebecki - **s.** e **sc.**: Leszek Lorek, Wladislaw Nehrebecki - **scg.**: Adam Jasinski - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Tadeusz Kanski - **p.**: Film Polski, Bielsko-Biala - **o.**: Polonia, 1958 (244 m.).

TURNIEJ (t.l. **Il torneo**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Wladislaw Nehrebecki, Leszek Lorek - **dis.** Jerzy Zitzman - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Stefan Kisielewski - **p.**: Film Polski, Bielsko-Biala - **o.**: Polonia, 1959 (243 m.).

SKOLA (t.l. **La scuola**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Walerian Borowczyk - **f.**: in Gevacolor - **m.**: Andrzej Markowski - **int.**: Bronislaw Stefanik - **p.**: Film Polski, Varsavia - **o.**: Polonia, 1958 (191 m.).

ZMIANA WARTY (t.l. **Cambio di guardia**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Halina Bielinska, Wlodzimierz Haupe - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Aleksander Lipowski - **p.**: Film Polski, Varsavia - **o.**: Polonia, 1958 (219 m.).

UWAGA DIABEL (t.l. **Attenti al diavolo**) — **r.**, **s.**, **sc.**, **mar.**, **scg.** e **an.**: Ze-

non Wasilewski - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Andreas Viski - **p.**: Film Polski, Tuszyn - **o.**: Polonia, 1959 (270 m.).

WISCIG (t.l. **La corsa**) — **r.**: Waclaw Weiser - **s.** e **sc.**: K. Fabert, L. Lorek, W. Weiser - **dis.** e **scg.**: Jerzy Zitzman - **an.**: Stanislaw Dulz, Eugeniusz Kotowski, Edmund Knopek - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Waldemar Kazanecki - **p.**: Film Polski, Bielsko-Biala - **o.**: Polonia, 1959 (245 m.).

UWAGA (t.l. **Attenzione**) — **r.**: Stefan Janik, assistito da Witold Giersz - **f.**: in Agfacolor - **p.**: Film Polski, Bielsko-Biala - **o.**: Polonia, 1959.

MOONBIRD (t.l. **Uccello lunare**) — **r.**: John Hubley - **s.** e **sc.**: Faith Elliot, John Hubley - **dis.**: John Hubley, Robert Cannon - **f.**: in Eastmancolor - **scg.**: John Hubley - **an.**: Robert Cannon, Ed Smith - **t.**: Fait Elliot, John Hubley - **v.**: Mark e Hampy Hubley - **p.**: Storyboard Inc., New York - **o.**: U.S.A., 1959 (300 m.).

THE VIOLONIST (t.l. **Il violinista**) — **r.**, **s.**, **sc.** e **m.**: Ernest Pintoff - **dis.**: Jack Murakami - **f.**: in Eastmancolor - **scg.**: Jack Heiter - **an.**: James Hiltz, Jim Murakami, Jack Schnerk - **t.** e **v.**: Carl Reiner - **p.**: Pintoff Productions Inc., New York - **o.**: U.S.A., 1959 (210 m.).

THE WEAVERS (t.l. **I tessitori**) — **r.** e **p.**: Carmen d'Avino, New York - **f.**: in Eastmancolor - **o.**: U.S.A., 1958 (33 m.).

A TRIP (t.l. **Un viaggio**) — **r.** e **p.**: Carmen d'Avino - **f.**: in Eastmancolor - **o.**: U.S.A., 1959 (25 m.).

THE ROOM (t.l. **La stanza**) — **r.**, **s.**, **sc.** e **p.**: Carmen d'Avino, New York - **m.**: Bix Beiderbecke - **f.**: in Eastmancolor - **o.**: U.S.A., 1959 (70 m.).

WILD AND WOOLLY HARE (t.it. **Bunny nel Far-West**) — **r.**: Fritz Freleng - **s.** e **sc.**: Warren Foster - **dis.**: Hawley Pratt - **scg.**: Tom O'Loughin - **an.**: Virgil Ross, Gerry Chinigny, Art Davis - **v.**: Mel Blanc - **m.**: Milt Franklyn - **f.**: in Technicolor - **p.**: Warner Bros., Hollywood - **o.**: U.S.A., 1959 (275 m.).

TWEET AND LOVELY (t.it. **Silvestro inventore**) — **r.**: Fritz Freleng - **sc.**: Warren Foster - **dis.**: Hawley Pratt - **scg.**: Tom O'Loughin - **an.**: Gerry Chinigny, Art Davis, Virgil Ross - **f.**: in Technicolor - **v.**: Mel Blanc - **m.**: Milt Franklyn - **p.**: Warner Bros., Hollywood - **o.**: U.S.A., 1959 (270 m.).

ROUND TRIP TO MARS (t.l. **Marte, andata e ritorno**) — **r.**: Paul J. Smith - **s.** e **sc.**: Dalton Sandifer - **an.**: Les Kline, Robert Bentley - **m.**: Clarence Wheeler - **v.**: Dal McKennon - **f.**: in Technicolor - **p.**: Walter Lantz, Hollywood - **o.**: U.S.A., 1959 (265 m.).

HIS BETTER ELF (t.it. **Il moralista demoralizzato**) — **r.**: Paul J. Smith - **s.** e **sc.**: Homer Brightman - **an.**: Les Kline, Don Patterson, Robert Bentley - **v.**: Dal McKennon - **m.**: Clarence Wheeler - **f.**: in Technicolor - **p.**: Walter Lantz, Hollywood - **o.**: U.S.A. (234 m.).

TERROR FACES MAGOO (t.it. **Magoo e la T.V.**) — **r.**: Jack Goodford, Chris Ishii - **s.** e **sc.**: Bell Scott, George Alkins - **dis.**: Mord Gerstein - **an.**: Jack Schnerk, Grum Natwick, Lou Garnier, Bard Wiggenhorn - **v.**: Jim Backus - **m.**: Muzzy Marcelling - **f.**: in Technicolor - **p.**: U.P.A., Hollywood - **o.**: U.S.A., 1958 (216 m.).

MAGOO MEETS FRANKENSTEIN (t.l. **Magoo incontra Frankenstein**) — **r.**: Abe Levitow, Gil Turner - **s.** e **sc.**: Ron Carver, Al Bertino, Dick Kinney - **dis.**: Tony Rivera - **an.**: Tom McDonald, Ed Friedman, Hank Smith, Bob Bentley - **m.**: Del Castillo - **f.**: in Technicolor - **p.**: Stephen Bosustow, Hollywood - **o.**: U.S.A., 1960 (165 m.).

OUTER SPACE VISITOR (t.it. **Ercole e l'uomo dello spazio**) — **r.**: Dave Tendlar - **s.** e **sc.**: Jim Tyer con la supervisione di Tom Morrison - **dis.**: John Zago - **scg.**: Bill Focht - **an.**: Ed Donnelly, Vinnie Bell, Mannie Davis, Johnny Gent, Larry Silverman - **m.**: Phil Scherb - **f.**: in Technicolor, Cinemascope - **p.**: Terrytoons, Hollywood - **o.**: U.S.A., 1959 (189 m.).

THE FLAMBOYANT ARMS (t.it. **Bisogna che brilli!**) — **r.**: Connie Rasinski,

con la supervisione di Gene Deitch - **s.** e **sc.**: Tom Morrison - **scg.**: Bill Hilhker - **an.**: Al Charito, Johnny Gent, Larry Silverman, Ed Donnelly, Bob Kuwahara, Don Caulfredd, Nanie Davis, Dave Fern - **m.**: Phil Scherb - **f.**: in Technicolor e Cinemascope - **p.**: Terrytoons, Hollywood - **o.**: U.S.A., 1959 (173 m.).

HUCKLEBERRY HOUND — **r.**: William Hanna, Joseph Barbera - **s.** e **sc.**: Warren Foster - **dis.**: Don Patterson - **scg.**: Dick Thomas - **an.**: Alex Lovey, Don Patterson - **v.**: Daws Butler, Doug Young, Jean Vander Pyl - **m.**: William Hanna, Joseph Barbera, Hoyt Curtain - **p.**: Hanna-Barbera Productions, Hollywood - **o.**: U.S.A., 1959 (300 m.).

RAPUNZEL — **r.**: Jim Hiltz - **s.** e **sc.**: Chris Jenkyns - **dis.**: Al Shean - **scg.**: Bob Schleh - **an.**: Frank Comstock - **t.**: Frank Hursh - **v.** Edward Everett Horton, June Foray, Daws Butler - **f.**: in Eastmancolor - **p.**: Jay Ward Productions Inc., Hollywood - **o.**: U.S.A., 1959 (150 m.).

LE PONT DU DIABLE — **r.**: Ernest Ansorge - **s.** e **sc.**: Gisèle Ansorge - **dis.**, **scg.** e **an.**: Gisèle e Ernest Ansorge - **t.**: Gisèle Ansorge - **v.**: Bernard Pichon - **m.**: Gérald Curchod - **f.**: in Ferraniacolor - **p.**: Mag-Film, Etagnières - **o.**: Svizzera, 1959 (120 m.).

CERUDA ES RADIR (t.l. **La matita e la gomma**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Gyula Macskassy - **dis.**: Gyorgy Varnai - **an.**: Grete Maday, Szaboles Szabo - **f.**: in Agfacolor - **m.**: Gusztav Ilosvay - **p.**: Hungarofilm, Budapest - **o.**: Ungheria, 1960 (264 m.).

I LADRI DI COLORI (tit. ital.) — **r.**: Lev Atamanov - **f.**: in Sovcolor - **o.**: U.R.S.S. (513 m.).

CAPPUCCETTO ROSSO (tit. ital.) — **r.**: Raikovski, Stepantsev - **s.** e **sc.**: Suteiev - **scg.**: Savcenko - **m.**: Bogoslovski - **f.**: Sovcolor - **o.**: U.R.S.S.

LA NUVOLA INNAMORATA (tit. ital.) — **r.**: Anatole Karanovic, Roman Kachanov - **s.** e **sc.**: Nazim Hikmet - **mar.**: R. Gurov - **scg.**: V. Sobolev, V. Vassilenko - **an.**: B. Meerovic, V. Pusanov, V. Chilobriev - **f.**: in Sovcolor - **m.**: A. Babaev - **p.**: Soyuzmultfilm, Mosca - **o.**: U.R.S.S., 1959 (540 m.).

(*a cura di* GIANNI RONDOLINO)